DUMITRU SOLOMON

MAC

O ambiție egoistă și exclusivistă bântuie nu numai prin cercurile politice, obișnuite cu polarizări, coalizări, alianțe și rupturi care mai de care mai neașteptate. A ajuns și printre noi, cei care facem politică doar în fața televizorului ca să ne știe „patria cea mică" și, eventual, alte câteva patrii mici din apartamentele alăturate.

„Domnule, mă interpelează un prieten, te-am văzut stând de vorbă cu X. Frecventați aceleași cercuri?." „Domnule, zic, teatrul e un loc public." „Aveți păreri comune?" „Nu, domnule, fiecare are părerea lui." „Ciudat! exclamă amicul, v-am mai văzut stând de vorbă și la un alt spectacol." „Am mai stat, așa e." „Dar nu-ți dai seama? X reprezintă vechiul." „Și cine reprezintă noul?" „Oricum, nu e bine să fii văzut în preajma unui om care dorește să facă ordine în teatru, să conducă el totul, să aibă singurul cuvânt ..." „Știi bine că nici altădată nu s-a putut întâmpla, nici, mai ales, acum nu se poate întâmpla asta. Meseria e individuală. Părerile, la fel. Nu se pot emite judecăți colective." „Dar pot fi influențate." „Numai cei slabi se lasă influențați. Iar despre astfel de tipi nu merită să discutăm." „Nu vezi că vor să fie în toate comitetele, comisiile și juriile?" „Dacă ai puterea asta, de ce nu încerci s-o faci și tu?" „Domnule, văd că ai răspuns la toate. Ce părere ai despre ideea că România are un președinte și că Oltenia, bunăoară, ar avea și ea un președinte?" „În general, ce părere să am? Eu sunt pentru a folosi termeni ca ăștia, precum președinte, rege, republică, monarhie câte o singură dată și cu folos. Dar ce te faci că în Republica România există un rege și un împărat? Asta e, suntem o insulă bizară..." „E un motiv să ne împăcăm cu toate aberațiile?" „Nu, e un motiv să nu socotim orice nu ne place o aberație și să ne vânăm și să ne urîm între noi..." „Dar nici nu-mi recomanzi, cred, o iubire și o armonie universală, în care să ne îmbrățișăm cu președintele, cu regele și cu ceilalți egali: Cioabă, Iulian și cine-o mai fi." „Fiecare își stabilește ierarhiile lui." „Noi suntem pe o plută și nu pe un crucișător: ierarhiile, după părerea mea, nu numai că nu-și au rostul, dar devin de-a dreptul comice. Imaginează-ți un șef pe robinetul cu apă rece și un șef pe robinetul cu apă caldă: zelul lor ar fi atât de personal și de firesc, că n-am avea niciodată o apă potrivită." „Și te-ar amuza cumva să ai un șef, sau un președinte, sau, poftim, un împărat, pe mașina ta de scris?" „N-am avut și nu pot avea. Când mașina mea de scris voia sau nu voia ceva era fiindcă i se strica o chestie la mecanism – e nemțesc – și nu fiindcă zicea un șef sau altul..." „De ce nu treci net de partea tinerilor?" „Net n-am trecut nici de partea bătrânilor. Net nu pot fi când e vorba de mânuit nuanțe. Net nu pot fi decât dacă e cazul să mă apăr și să mă deosebesc de ticăloși. În rest, fiindcă-ți plac vorbele străine, nu pot fi decât honnête..." „Nu vezi un pericol al restaurației?" „Ce să restaurăm? Comunismul? Cu cine? Comuniștii care n-au pensii mari s-au privatizat și vor capitalism. Ceilalți nu știu ce vor, în afară de funcții confortabile. Cu ăștia sunt destul de net, dar în cazul ăsta net sună cam netărău. Nu iubesc nici trădarea, nici comunismul, nici pe comuniști, dar nici gherila urbană desfășurată în birouri și în foaierele teatrelor." „Cu indivizii ăștia nu ne vom înțelege niciodată." „Nu te-nțelegi cu rațele, că tu vorbești iar ele măcăiesc, dar cu oamenii, cu care te-ai înțeles întotdeauna când volați să vă deosebiți împreună de rațe, nu văd de ce nu te-ai înțelege. Folosim, de fapt, același limbaj. Cât privește ritmul, el poate fi reglat." „E orgolios!" „Cine?" „X!" „Dar tu cum ești, dacă refuzi să accepți slăbiciunile altcuiva?" „Am și eu limitele mele." „Știu. Dar exercițiul nostru de învingere a

propriului orgoliu este să împingem limitele astea cât mai departe de noi.“ „Prietene, n-am să te înțeleg niciodată. Ești concesiv și tolerant...“ „Da, aici ai dreptate. Sunt.“

Discuția a fost urmărită de la distanță de un alt amic. „Domnule, dar văd că ai multe puncte comune cu Y. Discutați de ore în șir...“ „Dacă aveam multe puncte comune, nu discutam chiar atât de mult!“ „Tipul e un ascuns, un ipocrit, un orgolios.“ „Domnule, asta e părerea dumitale. Părerea mea va fi abia după ce voi cunoaște personal adevărul.“ „Și cum de poți sta de vorbă cu el?“ „Nu e același cu care tu însuți stăteai de vorbă ore întregi?“ „ Ba da, dar după ce mi-am dat seama cu cine am de-a face... Un ahtiat de putere... Un veleitar...“ „Înainte de a-i judeca pe oameni, să vedem dacă nu cumva au făcut ceva bun.“ „Ce lucruri bune poți aștepta de la un egoist?“ „Nenumărate. Un egoist vrea mai întâi să arate că e mai bun, mai capabil, mai eficace decât ceilalți.“ „Ești un tip intratabil. Orice ți se spune, găsești explicații.“ „Cel puțin le caut.“ „Am înțeles, încerci să treci de partea lor...“ „Aș! Nu trec de partea nimănui. Te înșeli. Singura mea încercare e de a deosebi limbajul oamenilor, cu și fără orgolii, de limbajul rațelor. Crezi că am șanse?“

Tipul mă abandonează cu dispreț. Ca și celălalt. Știam că asta mi-e soarta. Dar, ce să fac? Mă obsedează chestia aia stupidă cu măcăitul... ■

Dana Dogaru în Taifun de Cao Yu, Teatrul „Nottara" (regia: Alexandru Dabija)

Nota de plată

Întâlnirea cu Dana Dogaru a căpătat un caracter de urgență după ce o văzusem în **Prințul negru** *și* **Puricele.** *Două partituri executate cu voie-bună, cu abilitate, cu autoritate, și se mai pot înșira și alte atribute ale înaltului profesionalism cu care un actor de clasă își dotează orice apariție scenică, indiferent de context. Dar după unul, două (ceea ce începe să devină deja un șir de) roluri în care vedeta „ridică la plasă" altei vedete, începe să se instaleze un sentiment de subîntrebuințare, ca la un concurs de atletism unde știi că poți obține recordul într-o anume disciplină, dar ești folosit la probe de pentatlon, pentru ca echipa să poată obține puncte. Actorul nu numai că trebuie să fie în formă întotdeauna pentru că e mereu într-un concurs implicit, dar așteaptă și șansa ca teatrul să aibă și piesa, și regizorul, și disponibilitatea pentru clipa lui de excepție. Clipă care nu vine de la sine, ci trebuie provocată și apoi ocrotită. Între festivaluri și înmormântări (de la data înregistrării interviului – în ziua în care a murit Gina Patrichi – până la data predării lui, și George Constantin a devenit un subiect care pretinde verbul la trecut), viața actorului se desfășoară pe termen scurt. Dana Dogaru nu face o dramă din asta, dar e un sentiment mereu prezent care îi ordonează și percepția succesului, și a timpului care trece.*

Pentru a descoperi adevărul altora – al personajelor – e necesară o relație corectă cu propriul tău adevăr și, în ambianța ei casnică, Dana Dogaru își trăiește destinul comun cu o grație cuviincioasă. Putem vorbi la nesfârșit despre cum a fost și cum o să fie, revine ideea prețului care trebuie plătit, dar moneda din care e alcătuit acest preț va rămâne un veșnic secret.

❑ **Îți aduci aminte de** Cinci seri**?**

■ A fost spectacolul meu de diplomă. Chiar acum câteva zile îi povesteam fetei mele, atât cât puteam eu să povestesc, cum a fost. Eu m-am speriat când Beate Fredanov – cea mai bună profesoară de teatru – m-a distribuit în Tamara. Îmi doream să joc orice rol din piesa aceea, dar nu femeia la patruzeci de ani. E cea mai grea compoziție.

❑ **Câți ani aveai atunci?**

■ Douăzeci și unu. Sigur că avusesem o experiență de viață, nefericită, dar care probabil mi-a folosit în meserie. În meseria asta totul se plătește – eu am plătit probabil înainte – și m-am speriat când am primit rolul. A trebuit să bântui, să observ, să văd. Dar nimic din ce vedeam nu-mi dădea vreun indiciu: fiecare femeie reacționa în alt fel și nu izbuteam să alcătuiesc un contur precis. N-aveam încotro, trebuia să-mi dau examenul de diplomă. Beate, ca profesoară și ca actriță, era foarte ciudată: lucra foarte mult la amănuntele expresiei. Astfel că totul s-a decis când a trebuit să joc întâlnirea cu un bărbat pe care nu-l mai văzusem de 20 de ani: m-am hotărît să pun bigudiuri.

❑ **Asemenea amănunte au eliminat melodrama.**

■ Probabil că era și vârsta mea de vină: eram tânără și n-aveam imaginea celor de 40 de ani pe care îi jucam. Dădea bine.

❑ **Ai numărat câte roluri ai mai jucat de-atunci?**

■ Nu, n-am numărat. Socotesc că am făcut foarte puține lucruri în teatru, neavând decât șansa întâlnirii cu Dan Micu: alături de el m-am dezvoltat, alături de el am făcut niște spectacole foarte bune, pe care le pot numi spectacole. În rest au fost niște înscenări, prestări-servicii.

❑ **Cred că exagerezi. Sunt multe roluri în care ți-ai luat viața scenică pe cont propriu, cu un succes remarcabil.**

■ E adevărat, dar totuși mi se pare foarte puțin. Când mă gândesc că au trecut deja optsprezece ani... În mod normal ar fi trebuit să am vreo 25 de spectacole bune la care să mă refer. Or, eu am doar câteva. De jucat, am jucat mult. Sunt angajata unui teatru foarte popular, cu premiere multe, cu sală plină.

❑ **Tu, în sinea ta, te consideri un câştigător?**

■ Aşa aş vrea să mă consider. În orice caz, sunt din tagma câştigătorilor, nu foarte sus, dar nici foarte jos. Îmi păstrez cota şi sunt atentă să fac întotdeauna ceva în plus faţă de ce am făcut. Cum a făcut Vali Seciu, în **Pescăruşul**, unde şi-a schimbat complet imaginea. Extraordinar a fost cum şi-a schimbat-o, începând de la fizionomie, până la stilul de a ataca, până la mijloacele de expresie. Sigur, e foarte greu să fii mereu altul.

❑ **Actorul e, poate, imaginea cea mai la îndemână a metempsihozei. Nu trebuie să moară ca să trăiască alte vieţi, în alte epoci. Şi poate de aici vine curiozitatea cu care e înconjurat.**

■ E o şansă pentru care plătim întotdeauna. Ai bucuria de a-ţi schimba identitatea – lucru care nu ştii de unde vine, în orice caz simţi că, dacă e foarte bine, cineva e cu tine. Nu ştii dacă aripile i-au căzut sau nu, dacă e cel bun sau cel rău, nu ştii cine te ajută, dar te ajută cu siguranţă şi e lângă tine: când identificarea e perfectă. Dar imediat urmează plata. Plăteşti cu viaţa, cu boli, cu necazuri, cu moarte.

❑ **Deci nu e totuşi în firea omului să fie mai mulţi.**

■ Nu, nu e în firea lui. Sigur că omul nu e simplu. Un singur om presupune o mulţime de faţete şi de mistere. Îi e greu să se uite în oglindă şi să accepte răul din el. Când eşti artist trebuie să ştii cum să-l aperi pe lago, trebuie să descoperi ce îl determină să facă răul.

❑ **Cum ai apărat-o pe Gruşenka din** Karamazovii.

■ Exact. Chiar mi-am dorit foarte mult să nu fie acuzată de ce face, să se vadă că ea ar fi putut fi partenera ideală a lui Alioşa.

❑ **Când scria** Fraţii Karamazov**, Dostoievski îşi asigura prietenii că până la urmă Alioşa va fi mai tare decât Ivan. Ceea ce nu s-a întâmplat.**

■ Când un om face rău e mai apărat. E apărat şi ocrotit de cel care face un rău mai mic sau de cel care face un rău mai mare. Dar la noi în spectacol Dragoş Pâslaru era extraordinar în Alioşa.

❑ **Când eşti pe scenă ai timp să te uiţi la alţii?**

■ Sigur că ne ajutăm. George Constantin, care este un mare artist, dacă nu cel mai mare, şi de la care am învăţat foarte mult, aproape că dirijează tot ce se întâmplă pe scenă. El ştie dintr-o privire, dintr-o lăsare de pleoape să-ţi spună dacă e bine sau dacă e rău, şi dacă e rău, e jale.

❑ **Când spui „am învăţat de la Beate Fredanov, de la George Constantin", la ce anume te referi?**

■ Am redescoperit recent nişte însemnări; îmi notasem ce ne spunea Beate în anul I: „E o meserie îngrozitoare, care, pe lângă talent, are nevoie de multă muncă. În faţa fiecărui rol eşti nehotărît, nu te găseşti, nu ştii ce să faci, mai ales cum să faci, şi nimeni nu te poate ajuta. Ai nevoie de curaj, de adevăr, de tenacitate în acţiune, un amestec ciudat de încredere şi neîncredere, de modestie în faţa marilor artişti şi de orgoliu în faţa neaveniţilor. Ai nevoie de foarte multă afecţiune şi de curajul de a rămâne singur cu gândurile tale. Dacă eşti dispus să te sfâşii, să suferi, să suporţi neînţelegerea, resentimentul, dacă te poţi umili, atunci eşti pregătit să intri în această meserie. Fără această umilinţă permanentă nu poţi deveni artist. E o meserie în care nimeni nu-ţi poate garanta viitorul. Viitorul care, în orice caz, va fi trist: ratarea e tragică, triumful te transformă într-un om public şi atunci nu mai ai linişte. Oricine se poate agăţa de tine, te poate scuipa, te poate nega, şi e inutil să te aperi". Când auzeai aşa ceva în anul I, dacă aveai nervii slabi te lăsai de meserie.

E o meserie îngrozitoare şi, în acelaşi timp, fascinantă pentru că nu eşti niciodată singur. Depinzi foarte mult de firea ta, nu stai între patru pereţi, nu eşti sigur de ceea ce faci. Dacă cel de alături e sub tine, te trage în jos şi te duce undeva departe, în groapă. Dacă este cineva cu foarte mari calităţi, cum am avut eu norocul de a fi în preajma lui George Constantin în atât de multe spectacole... La **Fecioara şi moartea** repetiţiile erau chinuitoare şi în acelaşi timp extraordinare. Avea un fel de violenţa în a-mi spune că nu e bine. Făcea cu mine un antrenament absolut necesar rolului. Rolul l-am reuşit aproape 50% – datorită lui. Am avut şansa că Valeria Seciu n-a vrut să facă acest rol, şansă extraordinară. Îţi trebuie multă generozitate ca să renunţi la un asemenea rol. Din păcate spectacolul nu are şansa pe care ar merita-o. Piesa pare foarte simplă, eu însă i-am simţit adevărul, cum curg vorbele, cum creşte, cum nimic nu e întâmplător.

❑ **E o meserie în care depinzi foarte mult de ceilalţi. Se trece acum în teatre printr-o perioadă în care relaţia între oameni e distorsionată, e alterată.**

■ La teatru eu nu simt lucrul ăsta. Am norocul să nu lucrez cu oameni care-mi sunt antipatici. Există antipatii inexplicabile, fiziologice, peste care treci cel mai greu.

❑ **S-ar putea ca în viitor, cel puţin pentru o vreme, teatrele de echipă să dispară.**

■ De aia probabil că şi invidiez teatrul din Craiova. I-am spus directorului Boroghină că aş vrea să mă duc la ei pentru un spectacol, pentru că acolo, în momentul ăsta, e o echipă. În Bucureşti nu există o echipă şi cele care au fost au explodat. La noi încă e bine, echipa actoricească e bună, din păcate nu avem regizori, nu avem un director care să aibă un gând. Teatrele ar trebui diferenţiate prin propuneri, nu pot fi toate teatrele din Bucureşti teatre de repertoriu. „Nottara" este situat pe bulevard. Să fie un teatru de bulevard, dar de bună calitate. Cine vrea şi e în stare să facă teatru de bulevard, rămâne şi îl face, cine nu, pleacă în altă parte. Sau să existe o propunere.

❑ **Ai vrea să fii director de teatru?**

■ Cred că e un lucru îngrozitor de greu. Pe lângă dificultăţile de armonizare a echipei de actori, trebuie dirijat mecanismul tehnic. N-aş fi în stare, nu sunt o bună organizatoare. De-abia apuc să mă organizez pe mine; a fost o perioadă, între '89 şi '92, când n-am lucrat nimic. Am pierdut patru ani din viaţă, dintr-o vârstă rodnică, vrând să fac un spectacol cu Dan Micu. Dar am fost incapabili să ne apucăm de ceva, atât de şocaţi eram de ce s-a întâmplat şi de ce întorsătură a luat totul. Când am intrat în al patrulea an în care nu făcusem nimic, m-am speriat; pentru că, stând, mori. În mod normal, dacă faci un rol mare pe an şi unul aşa şi aşa – e bine. Dar e obligatoriu să le faci pe astea, altfel lumea te uită imediat. E o meserie perisabilă, în care e greu să revii, e greu să-ţi păstrezi tonusul. Valeria Seciu m-a salvat. De la **Taifun** până la **Regele moare** n-am făcut nimic. Ne-am apucat de **O noapte furtunoasă** şi de **Victimele datoriei**, cu Mircea Diaconu şi Dragoş Pâslaru. Dar după alegeri, după mineri s-a ales praful din totul. Dragoş e acum la Bulandra. E un artist extraordinar – îl simţi pe scenă cum ţi se întâmplă cu foarte puţini, dar publicul nu-l urmează până la cota pe care o propune el. Are o putere teribilă. Foarte ciudat.

❑ **Noi facem un efort extraordinar să uităm, să nu vorbim despre faptul că azi Gina Patrichi a murit.**

■ Orice am spune, ar fi prea puţin. Suntem mai singuri, mai săraci, mai seci, mai funcţionari. A fost o mare artistă, cu o vitalitate despre care nu puteai crede că va ceda. De necomparat. Sper să ne amintim tot timpul de ea. Poate că acum, undeva, ea râde. E foarte bine că a scăpat de degradarea asta fizică şi de umilinţa bolii, deşi cred că şi-a purtat această boală... Era extraordinară în **D'ale carnavalului** şi în **Clipe de viaţă**. Ce talent, ce om şi ce generozitate! Foarte mulţi o credeau caustică, rece, drastică. Dimpotrivă, ea avea o generozitate şi o libertate pe care i le dădea talentul. Ştia să spună clar când un lucru nu era bun. Şi cum privea spectacolele, şi cum le gândea, şi cum găsea câte un lucru bun în cele mai catastrofale situaţii... Spunea, când a luat premiul UNITER, că nu foloseşte lacrima pe scenă, că ea crede că există multe alte modalităţi şi mijloace de a emoţiona...

Am povestit în continuare despre Gina Patrichi. Credeam că ajută. De lapt ştiam că se plăteşte preţul.

MAGDALENA BOIANGIU

George Banu
NOSTALGIA AVANGARDEI

„Pentru că nu eşti nici cald, nici rece, pentru că eşti călduţ, te vomit" – frază din Apocalips pe care Jerzy Grotowski, maestru al avangardei din anii '60, o cita atunci adesea. Azi, când timpul remuşcărilor datorate încrederii excesive în avangardă pare să se epuizeze, această frază îmi revine în minte ca amintirea unei radicalităţi de mult abandonate, a unei revolte adormite şi a unei provocări stinse... Teatrul a devenit călduţ! Prea călduţ, şi pe deasupra lipsit de orice complex de culpabilitate. Această adormire pare să continue şi siesta se generalizează. De aceea, dacă ar fi o piesă de scris azi, ea ar trebui să se cheme, însuşindu-şi un titlu celebru din anii '20, „Despre importanţa de a fi în dezacord".

La Perugia, în timpul unui week-end iernatic, nostalgia avangardei m-a invadat brusc. Piergiorgio Giacchè a consacrat un colocviu lui Carmelo Bene, artist care a tulburat scena europeană din anii '60–'70. El a lansat atunci o revoltă pe plan estetic, refractară la utopia ideologică şi la discursul sociologic, o revoltă tipică de avangardă, unde provocările şi solipsismul se impuneau fără nici o preocupare de măsură. Ascultând comentariile despre Bene, revăzând secvenţe din spectacole, auzind fragmente din recitalurile sale, dintr-o dată nevoia de avangardă, ca de un aer de munte, aer tare ce pune la încercare plămânii, a reapărut. Şi numeroasele spectacole „călduţe" din jur mi-au apărut fade.

Bene a devenit dintr-o dată o emblemă a absenţei, o încarnare a ceea ce ne lipseşte azi, şi astfel, prin arta lui fără restrângeri, nici cenzuri prudente, el acuză implicit epoca noastră de „stagnare". Stagnare – termenul a fost folosit acum cincisprezece ani pentru a desemna climatul societăţii sovietice sub Brejnev. Climat al somnolenţei. Al somnolenţei, nu al somnului care poate produce „monştri", cum spunea Goya. Somnul este o stare puternică, autonomă, nicidecum tranzitorie, somnolenţa, în schimb, e „călduţă" şi ea trebuie „vomitată".

Carmelo Bene ne propune „să ne pierdem pentru a ne salva". A te pierde înseamnă a apăra valori pe care artistul occidental de obicei le refuză cu oroare: inorganicul, automatismul, refuzul de public şi altele. Dacă Brook susţine ideea unui „teatru al vieţii", teatru al energiei care animă o lume concentrată în jurul acţiunii dramatice, Bene impune un teatru al morţii care vizează răsturnarea carnavalescă a valorilor: un teatru exploziv, ca expresie a neantului la care conduce iremediabil scepticismul avangardei, transformată aici în atitudine de viaţă. Redescoperind intensitatea lui Bene, am reînviat memoria acelor momente în care teatrul nu se mulţumea cu el însuşi, ci era un teatru de contestaţie, un teatru în rebeliune. În România, printr-o coincidenţă semnificativă, l-am reîntâlnit, cu ocazia premiilor UNITER, pe Aureliu Manea, care a personificat pentru noi această revoltă fără compromis proprie marilor aventurieri ai avangardei. La Perugia şi la Bucureşti, Bene şi Manea mi-au apărut ca două imagini simbolice ale unei voinţe de a ataca arta în mod total. Ele evocau nu atât viaţa mea, cât o „biografie colectivă", biografia unei generaţii pentru care avangarda a fost un orizont utopic. Probabil că în anii '30, când stalinismul şi fascismul au impus dogmele lor de viaţă, numeroşi au fost cei care, ca noi acum, au trăit nostalgia avangardei din anii '20. Aşa este făcută viaţa acestui secol, mai mult ca a oricăruia: viaţă de cicluri.

La Paris, parcă pentru a răspunde acestei nostalgii, a fost programată opera unui mare compozitor de avangardă – Bernd Alois Zimmermann. El pleacă de la textul acestui autor, din păcate puţin cunoscut în România, Siegfried Lenz, care a scris *Soldaţii*. Textul povesteşte istoria unei pasiuni şi a tot ce produce ea ca destabilizare a ierarhiilor sociale şi a ordinii morale. Dar Zimmermann nu se mulţumeşte cu o simplă adaptare muzicală a textului, ci înscrie opera lui Lenz într-o viziune globală a Europei, care ne conduce de la epoca saloanelor la aceea a lagărelor de concentrare şi a bombei de la Hirosbima. Astfel, destinele individuale şi cele colective se întrepătrund într-o arhitectură gigantică al cărei sens ultim se poate formula astfel: arta modernă, pentru Zimmermann, reclamă extensia maximală, viziunea corală, pentru a putea vorbi despre haosul care domină secolul XX. Pe de altă parte, Zimmermann dezvoltă hiperbolic prezenţa maşinii şi a tehnologiei ca dat al experienţei umane moderne.

Soldaţii e examenul la care se supune Zimmermann, ce se definea el însuşi ca „cel mai bătrân dintre artiştii de avangardă": el se confruntă cu destinele lumii, punând în acelaşi timp la încercare toate codurile celei mai tradiţionale forme de spectacol – opera. Zimmermann se plasează în centrul unei contradicţii a cărei soluţie o caută. Avangarda, dintotdeauna, a cultivat gustul paradoxului. Între solitudinea lui Bene şi coralitatea lui Zimmermann un termen comun se impune: nevoia de exces, sindrom al revoltei.

Fără a atinge asemenea intensităţi exemplare, un spectacol recent semnat de Gilberte Tsai restaurează gustul pentru spectacolele ce părăsesc sala de teatru şi plasează spectatorul într-un context diferit, într-o situaţie neobişnuită pe care apoi el o poate povesti asemenea unei experienţe de viaţă. De astă dată, în acest spectacol despre mitul grădinii, noi ne aflăm într-un teritoriu exotic unde bambuşii ne înconjoară de peste tot, iar umiditatea e aceea a tropicelor. Teatrul înlocuieşte voiajul şi fiecare îşi poate construi propria lui aventură în acest peisaj mintal care, pentru două ore, devine realitate. Actorii reiau texte celebre despre arta grădinii la curtea regilor sau observaţii mediocre despre zarzavaturi şi legume. Grădina nu e doar o proiecţie a paradisului, ci şi o sursă alimentară. Într-un univers concret ce evocă literatura sud-americană, textele ne proiectează într-un adevărat labirint mitologic. Acest spectacol de avangardă nu ne povesteşte istoria grădinii, ci ne permite să trăim experienţa grădinii. Avangarda a privilegiat dintotdeauna actul şi trăirea lui.

Într-un interviu recent, André Engel, care a fost unul dintre cei mai activi animatori ai scenei franceze din anii '70, afirma: „Noi am pierdut războiul avangardelor, şi când ai pierdut vezi inamicul instalându-se, ocupând fortăreţele, organizând ideologia... Adevărata viaţă e altundeva, în sentimente, libertate, utopie. Nimic nu mă va face să accept lumea în care trăim. Teatrul nu trebuie să ne spună niciodată să îngenunchem, ci, dimpotrivă, să acuze forţa care ne zdrobeşte". În aceste rânduri se exprimă aceeaşi nostalgie a avangardei pe care am resimţit-o la Perugia. Nostalgia unei rebeliuni contra acordului ce s-a extins, transformând teatrul într-o artă prea mulţumită de sine însăşi şi de limitele sale. ■

Scenă din spectacolul Kordian al lui Jerzy Grotowski

EXPERIMENTUL – TENDINȚE CONTRARE

Mărturisesc că această anchetă a prins viață în timpul unei stări personale de vag disconfort. Starea era datorată unei înțelegeri cam precare a temei ce preocupă astăzi o bună parte a lumii noastre teatrale: experimentul și necesitatea imediată de înrolare a artiștilor într-o aripă reformatoare a teatrului. Și cum ceea ce am scris până aici sună deja (în cazul cel mai bun) ca o înjurătură politicoasă, voi încerca mai departe să explic.

Formele de teatru repertorial cu actori angajați pe viață, cu decoruri și costume strivite sub tone de praf sunt la ora aceasta depășite. Nu numai că nu stimulează concurența, emulația, dar teatrele nu-și pot permite încercări, explorări, să spunem, în zone virgine. Ele depind de subvenții de stat și sunt obligate să vizeze încasările maxime. Or, nu întotdeauna succesul la public al unui spectacol are vreo legătură cu valoarea lui artistică. Pe de altă parte, oamenii de teatru sunt încă retribuiți după criterii egalitariste, fără departajări valorice, iar sumele sunt derizorii, chiar jenante. În țări civilizate, cu simțul responsabilității față de cultura și viitorul lor, oamenii de teatru cu faimă au suficienți bani pentru a înființa centre de cercetare. Lipsa unei legislații care să permită în mod real existența unor forme alternative de teatru sufocă orice inițiativă, indiferent cât ar fi ea de îndrăzneață sau de ingenioasă.

Cu toate acestea, nimeni nu se plânge că teatrul românesc s-ar fi făcut de râs vreodată în străinătate. Ba dimpotrivă. Probabil că marfa cel mai bine vândută la export este tocmai această nobilă artă, teatrul. Hulirea lui pe toate drumurile, ca și legănarea confortabilă în iluzia că în spațiul carpato-danubiano-pontic există cel mai bun teatru din lume sunt două tendințe extreme, pe care le consider la fel de păguboase.

Sfâșierea lumii teatrale în două mari tabere, distincte și adverse – pro-experiment și anti-experiment –, ce se manifestă fățiș sau mascat, și aplicarea metodei ciocanului în cap, atât de o parte cât și de cealaltă, nu cred că pot reprezenta soluții. În mod indubitabil, experimentul teatral trebuie încurajat, iar față de ceea ce este bine făcut dar poate mai „în tradiție" se impune apărarea, și nu atitudinea distructivă. Formele pașnice de coexistență și lupta îndreptată hotărît împotriva nonvalorii par a fi totuși căile cele mai înțelepte și mai profitabile. Nimeni nu s-a speriat încă de prea mult lucru bine făcut. Cum bătălia se duce, în special, între privitorii, comentatorii și teoreticienii artei spectacolului, pentru această anchetă am preferat opiniile „actanților". Alexandru Dabija, Ivan Helmer, Silviu Purcărete, Alexandru Darie, tânărul student A. T. F. la regie Theodor Cristian Popescu și Dragoș Galgoțiu au răspuns cu foarte multă amabilitate la următoarele întrebări: cum definesc ei teatrul experimental? este el în vogă, astăzi, în lume? ce se întâmplă cu teatrul care nu experimentează modalități noi de comunicare cu publicul? experimentul trebuie instituționalizat? un astfel de proiect ar fi viabil, azi, în România?

Regret că ancheta nu a putut include și opiniile altor regizori și, mai cu seamă, ale domnilor Mihai Măniuțiu și Tompa Gábor; dar n-am știut cum să micșorez distanța între Cluj și București.

ALEXANDRU DABIJA:
O nouă înțelegere a omului

– Domnule Dabija, v-aș ruga, pentru început, să încercați o definire a teatrului experimental, pentru a opera ulterior cu un termen cunoscut, nu doar bănuit.

– Am să încerc, deși îmi este foarte greu, pentru că nu am încredere nici în terminologie, nici în lucrurile foarte exact afirmate. Nu numai teatrul experimental, ci orice idee care s-ar circumscrie domeniului experimental este **o stare.** Aș îndrăzni chiar să spun o stare **psihică** a creatorului. Deci, în nici un caz nu este rezultatul unei propuneri. Nu te poți hotărî ca începând de mâine să faci teatru experimental. Voi folosi o comparație, poate cam stupidă, dar e prima care-mi vine în minte: experimentul nu seamănă nici măcar cu extazul pe care și-l provoacă șamanul. Este **starea de grație** care vine peste creator. O nevoie intimă a sa. Nu cred nici în experimentul propus de un grup de creatori, pentru că este o stare pur individuală.

– Deci s-ar putea spune că există creatori care au har pentru experiment și creatori neatinși de aripa divină?

– Nu, nu, nu! Sunt creatori cărora li se întâmplă lucrul ăsta uneori și creatori cărora nu li se întâmplă niciodată. Și, în fine, o categorie care simulează și încearcă doar să-și provoace experimentul. Repet, este o **stare** ca o boală, ce cade peste individul respectiv. Nu știu cât de tare vă ajută acest răspuns pentru continuarea întrebărilor.

– Cum nu mă ajută, așa nu mă încurcă.

– Recent, am citit un interviu al lui Andrei Șerban, publicat în America, în care el se plângea că se face teatru din ce în ce mai mecanic și mai comercial, din ce în ce mai supus nevoilor teatrale instituționalizate. Am simțit îndărătul vorbelor lui Șerban faptul că teatrul duce lipsă de ceva nou și adevărat sau, mai bine zis, lipsa unei anumite stări. La noi nu există această stare. Sau, cel puțin, eu nu am depistat-o în nici un creator.

– Considerați că nici unula dintre regizorii români nu i se poate atribui calitatea de promotor al unei forme noi de teatru?

– M-aș feri să-i spun calitate.

– Proprietate...

– Proprietate, da. Pentru că ea poate fi un defect care să-l îndepărteze pe creator (culmea!) chiar de scopul pe care și l-a propus. Exemplul perfect în cazul acesta este Grotowski, care a înaintat în această experiență trecând dincolo și de teatru, și de artă, și de cultură, ducându-se într-o zonă greu de definit, care îi aparține numai lui, ca individ. Ceea ce se întâmplă la noi în teatru este vizibil cu ochiul liber. Efortul este îndreptat clar spre succes. Spun asta fără nici o nuanță peiorativă. Hai să spunem, spre recunoaștere. Este clar că lupta mare a creatorilor contemporani este de a fi recunoscuți. Cât mai repede și de cât mai multă lume.

Suntem total defazați. În lume, la ora actuală, se practică un tip de teatru foarte simplu și foarte direct. Eu îl admir. Pentru că răspunde nevoii **omului,** nu a spectatorului. Una dintre greșelile teatrului nostru este că el se adresează spectatorului și nu omului. Când omul devine spectator, el începe să fie un animal special. Din acest moment totul devine un soi de convenție. Teatrul a început să fie un fel de „făcut cu ochiul" la public.

– Fac și eu o comparație nefericită și vă întreb: Dallas **se adresează omului, nu spectatorului?**

– Nu. **Dallas** se adresează dobitocului din om. Serios! Știm cu toții că-i așa.

– Cum vedeți, în mod concret și cu soluții valide, instituționalizarea formelor libere de teatru în România?

– M-ați întrebat atât de direct încât vă răspund tranșant. Soluții viabile nu există. Fiind în plinul acestei mișcări măcar de provocare a unor soluții, pot să vă spun că ceea ce încercăm noi este imposibil. De aceea nu sunt sceptic. Sunt foarte liniștit. Se refuză undeva în gând, nu la nivel politic sau administrativ. Este un refuz mental de acceptare a condiției individuale. Și asta se întâmplă la nivelul întregii societăți. În momentul în care într-o discuție apare cuvântul individ, totul se blochează, se termină. Pentru că întotdeauna se preferă discuția despre grup, colectiv, gașca, UNITER, sindicat, „noi cu toții". În momentul în care se pune problema valorii individuale, aproape toată lumea tace. De aceea cred că este imposibil să se pună o bază reala **a ceva.** Acum, cel puțin. Când se vor schimba datele psihice ale acestei nații, atunci poate că da.

– Când se vor schimba?

– Când? Bănuiesc că numai după o catastrofă naturală. Fără nici o glumă. Eu, cel puţin, aştept o catastrofă naturală.

– Eu nu! Consideraţi că ţările care şi-au permis forme diverse de a face teatru au un câştig valoric, sau este vorba de o libertate absolut necesară creatorului?

– Simplu, concret şi adevărat: nu creşte nivelul calitativ al teatrului, ci aria de cuprindere a înţelegerii omului, fără de care teatrul nu poate exista. Această înţelegere a omului este un parcurs infinit. Trebuie făcut efortul continuu de a şti cât mai mult, de a vedea cât mai mult. În Polonia, de exemplu (care a avut şi are un teatru foarte puternic, deşi suferă mai tare decât noi din cauza schimbărilor sociale), înţelegerea este mult mai profundă. Din acest punct de vedere, teatrul nostru, deşi ne batem cu pumnii în piept foarte tare, are o mare doză de „dansuri populare"; ce-i drept, bine făcute. Dar în zona folclorică. Culturală, dar de artizanat, de succes, de deschidere către public, bun pentru expoziţia universală, la secţiunea „Papuaşi". De multe ori această mirare şi surpriză ascund lipsa unei substanţe adevărate. Cu cât teatrul se aşază mai bine în fotoliu, cu cât încep să-şi plimbe, ca la „Cântarea României", şase premii între aceiaşi „indivizi" (Odeon, Bulandra şi Craiova –, îmi permit să spun asta acum, pentru că dacă aş fi director la Reşiţa s-ar spune că vorbesc din invidie), cu cât începem iarăşi să învârtim un grup de şapte ziarişti prin zece jurii, sau un grup de patru regizori păcălesc 25 de teatre lucrând de fapt doar în două, ei bine, în acel moment facem de fapt ceea ce am mai făcut şi până acum.

– Daţi-mi, vă rog, un exemplu care să contrazică această stare de lucruri.

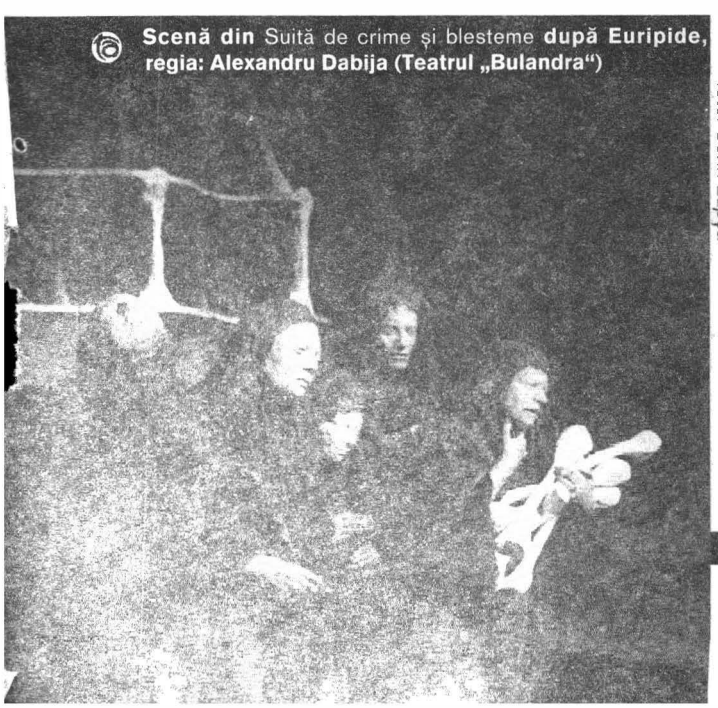
– De unde?

– De unde doriţi dumneavoastră.

– Sunt absolut impresionat ori de câte ori am ocazia să văd spectacole de teatru în Marea Britanie. Micile teatre englezeşti în care se joacă piese englezeşti, dure şi clar înfipte în realitatea lor socială. Am văzut acolo şapte–opt teatre în care există public realmente interesat de spectacole, aşa cum probabil se întâmpla şi pe vremea lui Shakespeare, nu de problemele filosofice sau metafizice ale creatorului. Sunt bucuros să văd teatru viu, foarte viu. Al doilea exemplu este Peter Brook. În cadrul acestei arte pline de meseriaşi există şi artişti adevăraţi. Peter Brook este un exemplu de artist adevărat.

– Pentru că aţi vorbit despre teatrul direct, simplu: credeţi că este timpul ca metafora – mijloc peren de exprimare în artă – să-şi facă bagajele şi să plece?

– Nu. Este foarte bună întrebarea. Metafora va exista întotdeauna, indiferent de micimile, de problemele noastre. Totul este ca noi să o mai lăsăm puţin în pace. Pentru că talentul nostru uriaş, format şi exersat de zeci de ani în mistificare, în joc dublu, triplu, a chinuit-o într-un hal îngrozitor pe biata metaforă şi a folosit-o în scopuri foarte urîte. Şi anume, de a umple un gol de substanţă, o găunoşenie absolut înspăimântătoare. De multe ori sunt îngrozit de lipsa de substanţă a acestei meserii, de golul uriaş de dedesubt. Alergăm pe o pojghiţă extrem de fină. Cred că utilizarea în continuare a metaforei nu face altceva decât să ne acopere neputinţele.



Scenă din Suită de crime şi blesteme **după Euripide, regia: Alexandru Dabija (Teatrul „Bulandra")**

foto: Sorin Lupşa

IVAN HELMER:
Teatrul experimental nu face altceva decât să-şi bată joc de public şi de actori

– Domnule Helmer, sunteţi redactor la postul BBC, în Anglia, deci bănuiesc că aveţi o opinie „aerisită" despre teatrul experimental.

– Consider că teatrul experimental nu face altceva decât să-şi bată joc de spectatori şi de actori. Nu mă interesează o astfel de direcţie. Fenomenul este prezent şi în Anglia, dar subvenţiile pentru teatru nu sunt prea mari şi puţini îşi permit luxul de a face spectacole experimentale. Nu îmi place nici să fac şi nici să văd reprezentaţii de acest gen. Cred că publicul trebuie adus în sala de teatru la piese bine scrise şi la spectacole bune.

SILVIU PURCĂRETE:
O operă artistică autentică conţine doze de experiment

– Ce poate fi teatrul experimental, domnule Purcărete?

– Teatrul experimental? Este teatrul în care se experimentează. Nu cunosc genuri de teatru experimental şi nu cred că este un anume fel de teatru. Calitatea de experiment este o dimensiune a actului de creaţie ce poate fi mai mult sau mai puţin amplă. Mi se pare că este o întrebare extrem de generală. S-ar putea răspunde şase ore sau un minut şi obiectul este un domeniu nedefinit în mod uniform, prin care fiecare înţelege cu totul altceva. Deci, în primul rând ar trebui unificate definiţiile. În momentul în care spui „teatru experimental" te referi la o activitate care are ca scop principal experimentarea unor noi mijloace de comunicare, de expresie teatrală. Experimentul este o muncă de laborator, care nu se adresează consumului. Poate că despre asta este vorba. În general, în noţiunea de teatru experimental a fost inclusă avangarda teatrală. De exemplu, Grotowski, Bob Wilson au făcut teatru experimental. În momentul de faţă, Peter Brook. Şi unii, şi ceilalţi oferă produse de foarte mare consum. Datorită vogii experimentaliste acum sunt vânduţi foarte bine.

– Apreciaţi că în teatrul românesc ar exista astfel de intenţii?

– În teatrul românesc nu a existat această noţiune de teatru experimental instituţionalizat. Sigur că, de la creator la creator, de la situaţie la situaţie, unele spectacole au avut un caracter mai pronunţat de inovaţie. Energia căutătoare a fost mai intensă. Putem spune că Aureliu Manea făcea teatru experimental, iar azi, Dragoş Galgoţiu. Dar aceasta este o formulă foarte ambiguă, generală. Ambele nume pe care le-am amintit întâmplător sunt personalităţi artistice extrem de creatoare.

Din păcate, la noi există un mic parfum de ironie când se spune „teatru experimental". În România nu există ceva în genul institutului lui Peter Brook sau similar companiei lui Grotowski sau a lui Eugenio Barba. Teatrele noastre sunt instituţionalizate, iar un anumit produs artistic poate conţine mici rudimente de experiment.

– Consideraţi că teatrul românesc este infirm prin lipsa instituţionalizării formelor experimentale?

– Este vorba în primul rând de capacitatea unei societăţi de a finanţa cultura şi, implicit, experimentul cultural. Or, acolo unde există foarte mulţi bani desigur că se organizează activităţi de perfecţionare, de încercări, fără scopul imediat de difuzare masivă la public. Aşa-numitul laborator sau workshop, care se practică foarte asiduu în lumea bogată şi civilizată, angrenează oamenii de teatru şi

Valer Dellakeza şi Ilie Gheorghe în Ubu Rex..., regia: Silviu Purcărete (Teatrul Naţional din Craiova)

de artă, în general, să lucreze pe o anumită temă. Deci se face efectiv experiment. De foarte multe ori aceste încercări nu sunt văzute nici măcar de un singur spectator. Astfel de activităţi sunt finanţate de ministere, societăţi, universităţi, tocmai pentru a da creatorilor cât mai mult oxigen şi sânge. În ceea ce priveşte temperamentul românesc, el este unul **de sinteză,** mai ales în domeniul teatrului. Românul este mai puţin temerar. Noi n-am făcut nici mari călătorii, n-am descoperit nici insule misterioase. Stăm pe plaiurile noastre mioritice şi nu ne aventurăm în ţinuturi necunoscute. De obicei, ne place să gustăm fructele exotice pe care alţii le-au descoperit şi le-au adus. Şi, uneori, **gustăm** cu destul de mult talent. Marile reuşite în domeniul teatral românesc au fost nişte opere de sinteză în care experimentele le-au făcut alţii, iar noi am ştiut să le preluăm, uneori chiar să le înnobilăm. Orice operă artistică autentică trebuie să conţină mici doze de experiment, de căutare a unui teritoriu nou. Altfel e o mortăciune. Numai că noţiunea de teatru experimental, în limba română, este folosită cu conotaţii peiorative. Cel puţin eu aşa am receptat-o, fiind înjurat de foarte multe ori cu drăgălăşenie pentru caracterul experimental al unor spectacole.

Unii cred că experimentul se referă la dezburghezirea teatrului prin violentarea fizică a spectatorului. Asta este o tâmpenie formidabilă. A fost la modă prin anii '60. La oamenii normali şi la artiştii autentici se referea exclusiv la o violentare intelectuală şi rezulta un cutremur în domeniul recepţiei culturale. Sigur că au fost şi idioţi care au spus: „Dom'ne, hai să violentăm!". Şi atunci au început să arunce în spectatori cu vopsele, cu pisici moarte, au făcut spectacole cu urinări sau cu împroşcări de fecale. Chiar mai spectaculos şi mai **experimental** decât cu pisici moarte. Şi au violentat la ei până nu s-a mai putut. Dar asta nu înseamnă spectacol experimental. E o formă de infantilism grav. Forma de maxim experiment se desfăşoară astăzi în cadre deosebit de burgheze. Adică în săli cu fotolii confortabile şi unde ritualul burghez al spectatorului de teatru este menţinut, produsul teatral poate fi unul experimental. Un exemplu de idee preconceputâ este că experimentul nu se face decât stând pe butoaie. Neapărat spectatorul trebuie să stea ciucit, sau pe nişte lăzi, să-i intre cuie în fund, să fie călcat în picioare, să se facă foarte mult praf, să fie multă gălăgie şi, în general, spectatorului să-i fie cât mai incomod posibil. După o astfel de expenenţă el trebuie să rămână cu impresia că a văzut teatru experimental, chiar dacă ceea ce s-a săvârşit pe „scenă" sunt platitudini burgheze extreme. Orice poate fi permis, chiar şi împroşcarea spectatorului cu **ceva**. Dacă se reuşeşte, printr-o magie specială, să fie un fapt de artă. Dacă împroşcarea respectivă ne transportă într-o zonă de spiritualitate cu totul şi cu totul înaltă, atunci absolut orice este permis. Repet: numai dacă devine un fapt de artă.

ALEXANDRU DARIE:
Fiecare spectacol este, în felul lui, un experiment

– Îşi propune regizorul Alexandru Darie, pentru anul 1994, să încerce un experiment teatral?

– Fiecare spectacol este, în felul lui, un experiment. Nu cred în teatrul experimental de dragul experimentului. A forţa un text care de fapt nu este text a fost un mod de a interesa publicul în urmă cu ceva timp, dar acum nu mai interesează pe nimeni. Lumea vrea să vadă spectacole care să emoţioneze şi să plece din sala de teatru cu un sentiment, cu o idee. Altfel, înseamnă că ne facem meseria într-un turn de fildeş. Cred că regizorul trebuie să descopere teme care există în text şi să le pună în scenă pentru ceea ce reprezintă ele.

THEODOR CRISTIAN POPESCU:
Scot la suprafaţă ceea ce hibernează în noi

– Theodor Cristian Popescu, crezi în nevoia de experiment în teatru?

– Consider că teatrul experimental caută ceva nou, la nivel formal. Deci forme noi. Eu nu caut asta, ci formarea unui gust nou. Generaţiile de tineri care vin acum la teatru au un alt tip de cultură în care este inclusă şi cea video. Ei au asimilat-o mai mult decât pe cea literară. Au un alt ritm psihologic, reglat după filme, o oră şi 45, sau după meciurile de fotbal – 90 de minute. Asta creează un ritm psihologic care are drept rezultat refuzul a ceea ce nu este foarte condensat, cu structuri alerte, cam de felul minutul şi ideea, minutul şi surpriza.

Teatrul pe care încerc eu să-l caut (şi pe care nu pot să pretind că ştiu să-l fac) ar fi unul care să răspundă acestei necesităţi. Indiferent că va fi făcut pe texte de Shakespeare, de Cehov sau pe texte contemporane. Ce este un spectacol? O punte de comunicare între cei care îl fac şi oamenii care plătesc banii pe bilet ca să-l privească. Deci comunicarea se face cu contemporanii anului 1994, indiferent dacă textul este scris vara trecută sau acum patru secole.

– Ai dori să încerci experimente de laborator, cu o echipă a ta?

– Nu, dimpotrivă. Eu simt că mă împrospătez foarte tare lucrând cu oameni şi în locuri diferite. Chiar mi-ar plăcea ca tot timpul să lucrez cu un alt scenograf, alt compozitor, în alt oraş, cu alţi actori, în alte ţări. Mă simt european, nu neapărat român. Sigur că posibilităţile mele, ca ale oricărui creator, sunt finite. Nu am un număr interminabil de noutăţi să le pot arăta pe piaţă. Toţi avem nevoie de „încărcarea bateriilor". Or asta se poate întâmpla şi dacă vezi cât mai multe spectacole, filme, dar mai ales prin colaborarea cu oameni foarte apropiaţi spiritual. Încerc să caut un public modern, contemporan şi tânăr în spirit. M-a impresionat foarte tare, la ultimul spectacol pe care l-am lucrat la Târgu Mureş (**Aripi** de Arthur Kopit, **n.n.**), faptul că am avut spectatori generoşi şi deschişi. M-am temut foarte tare de publicul maghiar, cunoscut ca fiind tradiţionalist, format pe un gust operetistic, exterior şi înclinat spre structuri dramatice tradiţionale. Dar au fost oameni trecuţi de 70 de ani care au venit cu lacrimi în ochi să ne felicite. Zona de teatru pe care încerc eu să o propun este a dramaturgilor contemporani, unii complet necunoscuţi la noi, cum sunt Martin Crimp şi Kopit. Voi continua şi anul viitor cu două–trei texte noi, pentru a-mi provoca mie însumi o confruntare cu dramaturgia anilor '80 sau '90. Sper să învăţ să descopăr, o dată cu spectatorii, ceea ce este contemporan ca spirit, să scot la suprafaţă ceea ce hibernează în noi. Nu vreau să mă înfund în clişee şi academisme. Chiar dacă textele sunt scrise de britanici, spectacolele sunt foarte româneşti. Consider că-mi este necesară „o baie bună" de contemporani, timp de câţiva ani, după care voi trece la Shakespeare şi la Cehov.

Moment din Visul unei nopţi de vară **de Shakespeare, regia: Alexandru Darie (Teatrul de Comedie)**

DRAGOŞ GALGOŢIU:
Artişti şi comercianţi

– Cum apreciaţi, domnule Galgoţiu, termenul de „teatru experimental"?

– Termenul de teatru experimental este nu numai inoperant, dar şi vicios. El produce de la început dihotomia între o artă experimentală şi una non-experimentală. E total vicioasă această dihotomie, ca şi termenul care o instituie. Nu există o artă destabilizatoare şi o gestualitate artistică stabilizatoare. Fenomene individuale cum sunt, în perioada modernă, teatrul lui Kantor şi cel al lui Stanislavski – nu se poate spune că unul este de o parte a baricadei şi celălalt, de altă parte. În momentul în care mărturisirea dispare, acel gest (care în anumite perioade ale istoriei se făcea în mod colectiv, apoi, către perioada modernă, contemporană, pe grupuri mult mai mici sau individual) devine marfă, comerţ. Iar asta este cu totul altceva decât cultură. Este o mare diferenţă între un tablou de Goya şi o tipăritură, chiar dacă ea este extrem de bine făcută. Despre Kantor, în momentul de faţă un clasic, Peter Brook spunea undeva că este cel mai tipic om de teatru european, deci că sensibilitatea şi modul lui de a înţelege pot fi considerate arhetipale pentru acest spaţiu cultural. Iar Kantor este o personalitate care nu se fereşte deloc să descopere. Alţi artişti, însă, sunt foarte disciplinaţi în a reproduce ceea ce au citit din cărţi sau ce au învăţat la şcoală. Nu cred că Tadeusz Kantor a fost un artist experimentalist. De avangardă, da. Experimentul nu se poate confunda cu avangarda. Iată că el este robust astăzi, că arta lui comunică şi face parte cu adevărat din cultură, ceea ce nu se poate spune despre toţi autorii de spectacole teatrale. Neliniştea în faţa lumii, în faţa textului scris ce ascunde o taină, reluat tot timpul, ca într-un studiu de înţelegere a unui text sacru, cabalistic este un fenomen firesc şi nu unul destabilizator. Este poate singurul lucru firesc. Deci „experiment" e un cuvânt care creează confuzii şi el însuşi este un clişeu.Din cauza aceasta, mi se pare obligatoriu, mai mult ca oricând, ca în locul verdictelor pe care le dă fiecare spectator sau profesionist, în mod subiectiv, în faţa unui gest artistic, să încerce întâi o înţelegere mai profundă. Să încercăm, dacă se poate, să facem toţi parte din cultură. Acest lucru nu îl spun în mod agresiv. Aş propune un exerciţiu minimal de înlocuire a termenului „experiment" cu sinonime: a exersa înţelegerea sau comunicarea. Vedem că lucrurile sunt deja puţin altfel. Cred că important este ca spectatorii să nu facă refuz de apercepţie, în general, la cultură, chiar dacă educaţia şi propria lor sensibilitate închid foarte multe bariere. Eu nu cred că dacă nu am o educaţie în spiritul culturii africane înseamnă că în faţa unui fenomen artistic real nu trebuie să mă deschid şi să înţeleg acea mărturisire. În anumite momente de nelinişte, fiecare artist riscă să devină puţin „african" pentru amatorii de chiftele culturale.

– Când montaţi un spectacol, vizaţi un anumit tip de public?

– Întrebarea nu permite un răspuns unic pentru că nici un artist nu este omul unui singur gest artistic. Mi se pare că teatrul face parte din cultură şi sunt printre cei care nu numai că ţin cont de asta, dar încearcă să menţină o anumită ştachetă, la care unii mai cedează

foto: Cătălin Anastase

Rodica Negrea în Scaunele **de Eugen Ionescu, regia: Dragoş Galgoţiu (Teatrul Mic)**

din când în când. Se spune „spectacol de teatru"; sintagma are o componentă culturală propriu-zisă – **teatru** – şi o legătură cu **spectacolul** în general, care nu este obligatoriu să fie cultural. Nu numai o serbare publică devine spectacol, ci chiar un gest cotidian, al unei persoane fără nici un scop de comunicare. De aici expresia „a te da în spectacol". Lucrurile nu se pot departaja brusc. Dar o alunecare excesivă spre puterea minimală a spectacolului mi se pare puţin. Pe de altă parte, mai există ceva ce ţine de condiţia omului de teatru. El este obligat să stăpânească mai multe discipline artistice; teatrul înseamnă, fără îndoială, şi plastică, şi muzică. Este o artă speculativă, pentru că acelaşi text se poate pune în scenă de mii de ori. Există o anumită categorie de artişti autentici care se mărturisesc încercând să înţeleagă hieroglifele culturale pe care le reprezintă textul sau povestea teatrală. Există oameni (dar eu îi consider cam depărtaţi de condiţia teatrală şi mai apropiaţi de arta spectacolului) care produc un fel de prefabricate, ce răspund unui univers de aşteptare minimal. Ca să evităm dihotomia pe care o impune noţiunea de teatru experimental, eu aş înlocui-o cu alta, nu chiar atât de netă. Dihotomia este, deci, între artişti, oamenii de cultură, şi comercianţii artei spectacolului, ce folosesc ocazional instrumentul teatral. Ceea ce rămâne în cultură este mărturisirea artiştilor, iar ceea ce rămâne în non-cultură, adică în fenomenul kitsch, este exerciţiul invers, alternativ.

Anchetă realizată de
CARMEN BĂRBULESCU

În interesul dumneavoastră

În scopul actualizării fototecii revistei, îi rugăm pe actori, regizori, scenografi, dramaturgi şi critici să trimită pe adresa redacţiei – Bd. Nicolae Bălcescu nr. 2, 70121 Bucureşti – fotografii recente, din spectacole şi civile.

ERATĂ: În numărul 4-5-6 ultima frază de la rubrica **Moartea unui artist** pag. 58, se va citi: „Piesa în care persoana Gina Patrichi – sinceră, vitală, feminină, talentată – juca rolul actriţei Gina Patrichi nu se va mai reprezenta niciodată."

IOANA CITTA BACIU: „Publicul – atât ne-a mai rămas“

Obiceiul de a da năvală, după premieră, în cabina actorilor nu-mi prea stă, mărturisesc, în fire. Necesitatea felicitărilor complezente şi mai ales senzaţia că se alterează o clipă importantă, aceea a răgazului de după... mă îndeamnă să caut alte prilejuri de a-i cunoaşte pe artişti. Uneori, însă, n-ai de ales. Am riscat, deci, inoportunitatea, socotind că merită, fie şi între două trenuri, să încerc să consemnez „starea“ unei actriţe care, de aproape două decenii, se numără printre stâlpii (puţini) ai scenei gălăţene. Rolul principal din **Vizita bătrânei doamne** *în regia lui Adrian Lupu, a cărei premieră tocmai avusese loc, reprezenta, în plus, un vârf de carieră, un succes pe care Ioana Citta Baciu îl „savura“ acum cu nelinişte, cu pudoare, ciocnind o cupă de şampanie în tihna cabinei sale, departe de animaţia foaierului şi de grijile zilei de mâine. Am vorbit mai întâi, firesc, despre Claire Zachanassian, eroina lui Dürrenmatt, despre drumul de tatonări în găsirea personajului, în care actriţa a vrut să simţim „femeia care a iubit mult“ şi nu doar idolul de piatră, respingător prin duritate şi morbiditate. Dar şi despre alte creaţii.*

■ Foarte dificil a fost, de asemenea, rolul Doamna Smith din **Cântăreaţa cheală,** pentru că n-am mai jucat astfel de roluri. Spectacolul a fost pus în scenă de un regizor român din America. După prima lectură m-am dus la el şi i-am spus că sunt într-o panică teribilă. Nu mai jucasem Eugen Ionescu. Nu ştiam cum se joacă şi ce trebuie să fac. A râs. M-a liniştit. M-a ajutat până când am „prins“ personajul.

❑ **În general aşteptaţi „salvarea“ de la un regizor sau vă bazaţi şi pe, de-acum, îndelungata dumneavoastră experienţă?**

■ Nu aştept totul de la regizor. Doresc colaborarea, mai ales când e un regizor cu care mă înţeleg. Profesiunea aceasta a noastră n-o poţi face de unul singur. E o muncă în colectiv – repetiţii cu regizorul, cu partenerul. La fel în spectacol, când trebuie să ţinem cont de public.

❑ **Ca actriţă veche aici, la Galaţi, ce rol aveţi în alcătuirea repertoriului?**

■ Nici unul. Cel care îl stabileşte este Adrian Lupu, regizorul şi directorul teatrului. El poartă toată răspunderea. Dar trebuie să mărturisesc că se gândeşte la actori, la cei pe care se poate baza.

❑ **Cum este viaţa la teatrul din Galaţi în ultima vreme? Cronicarii se deplasează mai greu, turneele sunt aproape inexistente. Cum resimţiţi aceste realităţi?**

■ Este o perioadă îngrozitor de grea. Arta nu mai este sprijinită deloc. Nu de public – atât ne-a mai rămas. Dar oficialităţile... Este de neimaginat pentru mine să stăm să numărăm fiecare leu, să nu poţi cumpăra o pereche de ciorapi pentru teatru fără să te gândeşti de o sută de ori. Nu se poate face artă astfel. Arta comercială nu e artă. Nu e „rentabilă“ din punct de vedere social-educativ. Şi suntem foarte izolaţi. Nu putem face deplasări la costurile de acum. Nu ştim ce joacă colegii noştri din alte părţi.

❑ **Mai sunt în trupă şaptesprezece actori şi câţiva interpreţi corp–ansamblu. În perspectivă credeţi că Galaţiul va reprezenta o atracţie pentru tinerii absolvenţi?**

■ Sperăm. Deşi toţi vor Bucureştiul. Pe bună dreptate. Acolo speră să se lanseze. Dacă prind un rol pot fi văzuţi. În Galaţi, sau în orice oraş de provincie, rămâi necunoscut. Nu putem face turnee în capitală, şi nici măcar la Bacău sau la Iaşi.

❑ **Şi totuşi dumneavoastră aţi rămas fidelă Galaţiului. Cum s-a întâmplat?**

■ Nu ştiu nici eu. Am început să joc la Bârlad, o dată cu înfiinţarea teatrului de acolo. M-am simţit extraordinar la Bârlad, deşi erau condiţii grele de locuit, de trai. Eram foarte tânără. A fost o perioadă de mare pasiune şi dăruire. Iar publicul era extraordinar. Era mereu alături de teatru. Acolo am luat şi primul premiu de interpretare, pentru rolul Ecaterina Teodoroiu. Am plecat pe urmă la Brăila. Cred că şi acolo publicul m-a iubit. Am făcut schimbarea pentru că am simţit această nevoie pentru creşterea mea artistică. La Brăila am jucat în **Sfânta Ioana** de Bernard Shaw, **Nunta lui Figaro, Toiagul orbilor** de Ritsos. A urmat Târgu-Mureş, unde am avut fericirea să mă întâlnesc cu Electra lui Sofocle. Apoi Piteştiul şi, în sfârşit, Galaţiul, unde am şi rămas.

❑ **Aţi simţit, în toată existenţa dumneavoastră, condiţia actorului de provincie? Oare nu se nasc şi în provincie vedete?**

■ Eu nu mă consider o vedetă. Nici de provincie, nici altfel. Pentru mine vedetă este actorul care trăieşte prin lumea exterioară scenei, publicitate etc... Eu sunt un om retras. Nu mă interesează toate astea. Nici interviurile. Din două motive: să-mi explic rolurile mi se pare inutil. Important e ceea ce se vede. Să vorbesc despre viaţa mea particulară nu-mi face plăcere şi nici nu cred că interesează pe cineva. Cât priveşte condiţia actorului de provincie... Nu m-am simţit afectată. Uneori, doar, din partea unor colegi din Bucureşti, a unor actori mediocri, pentru că aceia care sunt cu adevărat mari ştiu să fie şi modeşti, şi buni colegi.

❑ **Totuşi, credeţi că v-aţi fi putut realiza mai bine în capitală?**

■ Fără discuţie. Pentru că în provincie, de multe ori, lucrezi cu regizori care sunt sub nivelul tău, sub potenţialul tău artistic şi adesea te trag înapoi. Am păţit-o. Sau trebuie să lupţi de unul singur.

❑ **Aici, la Galaţi, aţi avut însă prilejul să colaboraţi cu un regizor bun, Adrian Lupu. Cu intermitenţe, e adevărat, dar...**

■ Adrian Lupu este într-adevăr un regizor foarte bun, care a fost şi actor. Ăsta e un mare avantaj. Înţelege şi „simte“ actorul foarte bine. În plus, s-a creat o afinitate între noi, între el şi colectivul din Galaţi. Cu el am jucat primul meu rol aici, tot un Dürrenmatt – **Frank al V-lea.** Ne-am înţeles extraordinar de la început. Mă las pe mâna lui. Am încredere deplină în el. Asta nu înseamnă că nu avem discuţii. E firesc.

❑ **E bine pentru un actor să lucreze cu un singur regizor?**

■ Depinde de regizor.

❑ **Ce vă nemulţumeşte în viaţa teatrală actuală, în afara condiţiilor materiale mizere despre care mi-aţi vorbit?**

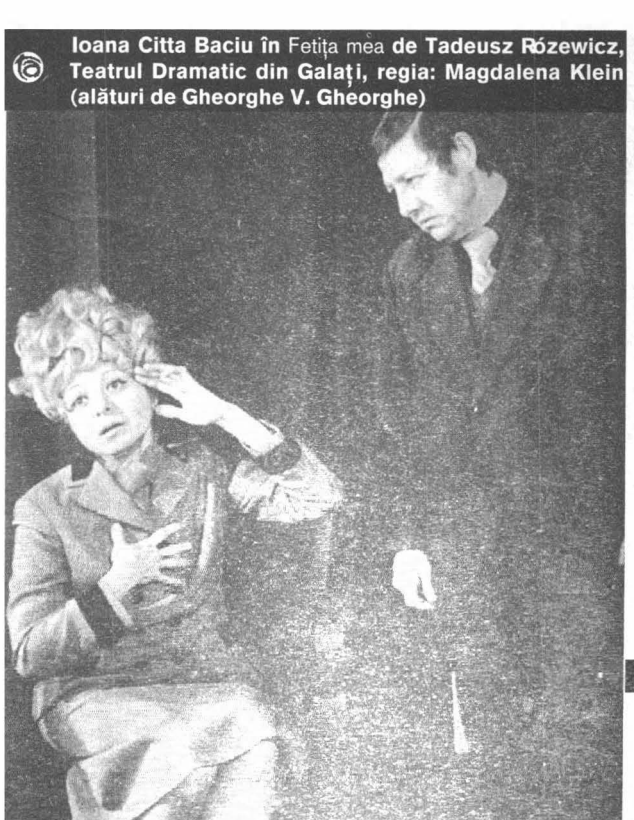
■ Din păcate, suntem atât de puţini şi nu reuşim să fim uniţi. Există un sindicat care nu face nimic. Eu sunt lider la Galaţi. Am apelat de nenumărate ori la ajutor, dar degeaba. Iar ce se-ntâmplă la minister este nu numai dureros, dar şi revoltător.

❑ **Să ne întoarcem la aplauzele din această seară şi la succesul care, sper, v-a făcut mai optimistă. Ce vă doriţi?**

■ Să avem un ministru al culturii care să iubească într-adevăr teatrul, să încercăm să fim altfel şi să scăpăm de comunişti.

Îmi permit să-i urez şi eu doamnei Ioana Citta Baciu o aniversare pe măsură la împlinirea importantei vârste artistice de care se apropie.

DOINA PAPP



© **Ioana Citta Baciu în** Fetiţa mea **de Tadeusz Rózewicz, Teatrul Dramatic din Galaţi, regia: Magdalena Klein (alături de Gheorghe V. Gheorghe)**

De la misiune la management

foto: Barabás Zsolt

Bocsárdi Gabriella şi Pálfay Tibor în Kasimir şi Karoline **de Ödön von Horváth, Teatrul „Tamási Áron" din Sf. Gheorghe (regia: Bocsárdi László)**

Între 25 şi 27 februarie a avut loc, la Ilieni – Covasna, Întâlnirea Profesioniştilor de Teatru Maghiari din ţară. Organizatori: Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe, cu sprijinul Fundaţiei Teatrale Laborfalvi Róza, Inspectoratul de Cultură al judeţului Covasna, Fundaţia Diaconică a Tineretului Creştin Ilieni. Au participat reprezentanţi ai celor şase colective profesioniste de limbă maghiară din România, ai teatrelor de păpuşi, ai Operei Maghiare din Cluj, Teatrului Experimental „Figura" din Gheorghieni, studenţi, cadre didactice de la Academia de Teatru din Târgu Mureş, actori, regizori, scenografi, secretari literari; o prezenţă remarcabilă a avut presa scrisă, vorbită, ilustrată din ţară, de peste hotare. Manifestarea a fost un prilej de dialog, de gândire şi cumpănire în comun, de evaluare a celor întâmplate din 1990 încoace şi mai cu seamă a perspectivei. Deschizând reuniunea, directorul colectivului maghiar din Sfântu Gheorghe a accentuat ideea necesităţii unui consiliu al oamenilor de meserie, menit să cerceteze starea fenomenului teatral maghiar din România, dând seamă despre bucurii şi necazuri, chiar dacă, în privinţa celor din urmă, sfatul adunat ad-hoc nu a putut găsi remedii în atât de puţinele ore petrecute împreună. Propunerile de subiecte pentru dezbatere au fost: a) contribuţia teatrului la configurarea profilului specific al culturii maghiare („Există un primat al artisticului în raport cu funcţia social–comunitară?"); b) constituirea Uniunii Teatrale Maghiare din România; c) tematica, modul de desfăşurare a Colocviului Teatral al Minorităţilor – Sfântu Gheorghe, 1995; d) tehnica managementului teatral.

Problemele stringente au fost trecute în revistă mai ales în cadrul discuţiilor privind punctul 1, anume dacă se poate realiza un aliaj între funcţia socială–formativă a teatrului şi o gândire artistic ireproşabilă. Kovács Levente, decanul Academiei de Teatru din Târgu Mureş, a formulat câteva amare concluzii deprinse din experienţa celor patru ani care au trecut din decembrie 1989, afirmând că starea de tranziţie nu a adus şi nu a produs o nouă calitate în spectacologia maghiară. Vorbitorul a pornit de la arhitectura clasică şi consacrată a actului scenic, pomenind elementele necesare – textul, concepţia regizorală-scenografică, producţia şi viziunea actoricească, funcţionarea compartimentului tehnic. În context, a acuzat lipsa cvasitotală a pieselor noi, de dată recentă, absenţa aşa–ziselor lucrări de sertar interzise de dictatură; totuşi, a remarcat ivirea unor spectacole cu un limbaj formal înnoit, semnificaţia unui moment de vârf – turneul Teatrului Maghiar din Cluj în Anglia, cu montarea lui Tompa Gábor ***Cântăreaţa cheală*** de Eugen Ionescu. Un capitol special al alocuţiunii sale l-a constituit prezentul şi viitorul învăţământului artistic, o pledoarie în sprijinul înfiinţării unei secţii de secretariat literar şi a uneia de marionete, dată fiind lipsa acută de profesionişti în aceste domenii. A expus modalităţi rodnice de înfiinţare şi exploatare a modelelor de teatru alternativ – un exemplu îmbucurător funcţionând bine la Satu Mare, chiar şi în condiţiile existenţei, în acelaşi imobil, a secţiilor română şi maghiară. „Acolo teatrul se vinde, se cumpără, sălile sunt pline" – a afirmat vorbitorul. În schimb, în Secuime teatrul nu mai are căutare. Tineretul, mai ales, pretinde un nou mod de elaborare–abordare, o nouă viziune asupra impactului educaţional al actului teatral. Criticul Páll Árpád a subliniat că între caracterul specific minoritar şi cerinţa valorii nu se instituie o antinomie; referindu-se la perioada actuală de tranziţie, în care există o confuzie a valorilor, a remarcat că teatrul îşi poate îndeplini misiunea doar dacă îşi comunică mesajul într-un limbaj artistic accesibil, cu valenţe pluriforme, în stare să inducă asociaţii de idei şi conotaţii trainice. Kereskényi Sándor de la revista „Korunk" (Cluj) a susţinut că teatrul nu trebuie să se degradeze într-un instrument al bătăliei politice, ajungând sluga politicii; de asemenea, nu e recomandabil să devină un adăpost al închistării sterile, un refugiu pentru lipsa de talent şi de pricepere. Mai mulţi vorbitori au reamintit – cu oarecare nostalgie – că teatrul a menţinut vie şi trează, în vremuri grele, conştiinţa apartenenţei la o naţionalitate, învăţând publicul să decodeze mesaje ce nu erau deloc pe placul politicii oficiale. Din motive lesne de înţeles, metacomunicarea de acest tip a sucombat, dar cu greu se iveşte o altă formă de comunicare, specifică. Întrucât, a susţinut, de pildă, Kovács András Ferenc de la revista „Látó" (Târgu-Mureş) schimbarea de sistem în profesiune se lasă aşteptată, nu există o concurenţă loială, nu se ia atitudine împotriva mediocrităţii, a manifestărilor de diletantism, a autoiluzionării în privinţa realei calităţi.

Rod al unei întregi dimineţi de dezbateri. Uniunea Teatrală Maghiară din România (preşedinte: Gáspárik Attila, vicepreşedinte: Kovács András Ferenc, secretar executiv: Zeno Fodor) s-a născut ca asociaţie profesională care, însă, nu-şi propune să suplinească rostul unui sindicat în stare să apere drepturile şi interesele lucrătorilor din teatru, ci mai cu seamă să găsească soluţii specifice în această dificilă perioadă, caracterizată prin resurecţia centralismului, prin reaşezarea în funcţii a foştilor activişti culturali, prin împiedicarea realei privatizări, prin promulgarea de legi coercitive.

În privinţa colocviului teatral al minorităţilor de la Sfântu Gheorghe, care se va organiza anul viitor, participanţii şi-au propus să caute o cale proprie şi propice pentru a-i găsi un profil unic

și semnificativ, diferit de acela al întâlnirii anuale a colectivelor maghiare din diaspora, organizată la finele lunii mai, în fiecare an, la Kisvárda (Ungaria). Există o voință fermă de a nu se renunța la această tradiție, mai ales că prima ediție (1978) a fost un miracol, fiind realizată în profida tuturor obstrucțiilor autorităților de atunci, înspăimântate de ideea unei manifestări culturale rezervate teatrului în limbile minorităților maghiară, germană, evreiască. Opiniile privind tematica unui astfel de colocviu au fost divergente dar complementare; s-au făcut numeroase propuneri, de la o Decadă a textelor clasice – de care este mare nevoie în această perioadă de eroziune a calității – la trecerea în revistă a spectacolelor pe texte ale marilor scriitori ardeleni din perioada interbelică, în mare parte încă nemontate (Áprily Lajos, Hunyady Sándor); de la instituirea unui necesar concurs pentru piesa de debut ori pentru cea scrisă special pentru acest prilej, la găsirea unor fonduri pentru ca actorii din toate teatrele de limbă maghiară să-și poată viziona, reciproc, spectacolele. Ideea predominantă a fost organizarea unei treceri în revistă având ***caracter regional*** prin aducerea unor spectacole invitate, propuse de o comisie specială de selecție, care să cunoască majoritatea reprezentațiilor de limbă maghiară din România și împrejurimi.

În ultima zi a avut loc o dezbatere – folositoare – pe tema utilizării judicioase a fondurilor (destul de precare) existente, a strategiei manageriale. Au ieșit la iveală marile necazuri: încetineala ori absența împrospătării dotărilor, modul defectuos de exploatare a resurselor umane producătoare de valori, obtuzitatea forurilor financiar-economice și de control ale statului, neacomodarea la cerințele unei proiectări riguroase, un soi de frică de ziua de mâine, proprie mai tuturor colectivelor, aflate în suferință din cauza lipsei nu doar a banilor ori utilajelor, dar și a regizorilor profesioniști, a scenografilor competenți, a actorilor etc. Diminuarea personalului artistic, din care o mare parte a emigrat, altă parte a dispărut, fără a putea fi înlocuit (din pricina lipsei de locuri la Academie până în 1989 – „rezultatul" se resimte acum în mod acut). Totuși, să consemnăm: anul acesta va absolvi Academia un număr sporit de actori (13); anul viitor vor absolvi primii trei tineri regizori.

După cele auzite la Ilieni nu putem decât spera ca abordarea serioasă, responsabilă a problemelor, de la misiune la management, să aducă ani mai buni pentru istoria de peste două secole a teatrului maghiar din Ardeal.

TEODOR SUGÁR

Cu Mihai Bica, directorul Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu, despre „Cum să depășim complexul Iulian Vișa?"

❑ ***După decembrie '89, Iulian Vișa a reușit să propulseze Teatrul „Radu Stanca" în topul mișcării teatrale naționale. Ce înseamnă să fii director la Sibiu, astăzi, după acest eminent animator?***

■ Iulian Vișa făcea parte dintre oamenii de teatru împătimiți de profesiunea lor. Nu se mulțumea cu puțin, mereu încerca să ridice stacheta, forțând limitele. Lucra câte 16 ore pe zi. Un artist extrem de riguros, de exigent cu cei din jur. În lucrul cu actorii era neiertător. Pentru pregătirea spectacolelor ***Cartoteca, Chang-Eng, Decameronul*** a adus o coregrafă – care a rămas, de altfel, în teatru – pentru îmbunătățirea condiției fizice și a mobilității corporale a interpreților. L-am întâlnit în 1991, după reprezentația cu ***Zoo-story,*** am colaborat bine doi ani, până la trecerea lui brutală în neființă. În acest răstimp am învățat multe de la el. Îți impunea o stare de competiție cu tine însuți – să crești mereu, să ajungi cât mai sus cu putință. În acest sens, prezența lui ca regizor și animator a fost importantă pentru noi toți. Nu mi-a trecut niciodată prin cap că o să ajung să fiu director de teatru. Eram departe de Sibiu când se duceau tratativele în legătură cu numirea noului director, după moartea lui Vișa. Am fost pus în fața faptului împlinit, preluând o sarcină extrem de grea. Prin dispariția lui Iulian Vișa pierdeam în primul rând un regizor important. Teatrul rămăsese descoperit și la alte compartimente: câțiva actori au plecat, nu aveam scenograf, nu aveam regizori.

❑ ***Cum veți depăși „complexul Iulian Vișa", care a tulburat echilibrul și armonia trupei?***

■ Când am primit această funcție, silit de împrejurări, am început să caut regizori doritori să vină să monteze la Sibiu. Perioada era ingrată – cei mai mulți aveau deja angajamente în teatre din țară sau străinătate. Venirea lui Dan Alecsandrescu de la Târgu-Mureș a fost primul semn de revitalizare. Reprezentațiile cu ***Tabloul*** de Eugen Ionescu și ***Cameristele*** de Genet au reinstaurat un climat artistic. Am continuat colaborarea cu tânărul regizor Nicolae Mandea, asistent la Academia de Teatru și Film. Ne-am înțeles foarte bine realizând împreună un coupé Mrožek-Havel. Așteptăm să vină Theodor Cristian Popescu și un student din anul IV al profesoarei Cătălina Buzoianu, Gabriel Martin. De asemenea, ducem tratative cu Dan Micu. La secția germană, după Uli Hoch, care a pus în scenă ***Dimetos*** de Athol Fugard, a fost invitat din Germania Georg Maria Pauen, elev al lui Lecoque. El va regiza un spectacol-colaj cu texte de Kleist. Un alt proiect pe care l-am îmbrățișat este o reprezentație la Sibiu cu actori de origine germană din mai multe țări europene, reprezentație care va participa la Forumul Internațional al Teatrelor Germane. O problemă acută – nu numai la Sibiu, dar și în multe alte teatre din țară – este împrospătarea trupei cu actori tineri. Pentru ei am nevoie de locuințe. De aceea am apelat la primărie, la prefectură și avem promisiuni că se vor găsi soluții pentru această situație. Altfel, viața teatrului în viitor nu poate continua.

❑ ***Ați fost elevul profesoarei Olga Tudorache. Pentru actorul Mihai Bica, după absolvirea Academiei de Teatru și Film, cum au fost acești cinci ani petrecuți la Sibiu?***

■ Mă simt bine în acest burg medieval, iubesc împrejurimile Sibiului, unde m-am născut, îmi iubesc colegii din teatru. Acești cinci ani au însemnat Cain din ***Jocul vieții și al morții,*** Jerry și Peter din ***Zoo-story,*** Cléante și profesorul de filozofie din ***Burghezul gentilom,*** personajele din ***Cartoteca*** și ***Chang-Eng,*** eroii din coupé-ul Mrožek-Havel, rolurile din opt filme de lung-metraj. A fost bucuria lucrului în teatru cu Iulian Vișa, Valeriu Moisescu, Silviu Purcărete, Ion Cojar, Dan Alecsandrescu, Nicolae Mandea, Radu Băieșu.

Am învățat să fiu generos, să-mi respect colegii pe scenă, să nu le creez probleme, să fiu un spectator bun. Să nu mă mint și să nu mint publicul. Am în permanență nostalgia Academiei de Teatru. Nicăieri nu e mai bine ca acolo. Nu doar pentru că eram protejat. Există o stare de comuniune între oameni pe care n-am mai găsit-o. N-am să uit niciodată examenele de clasă în sălile mici, ticsite de spectatori. Ne mândream că suntem studenți, ne iubeam profesorii, îi respectam.

Cel mai mult mă frământă cum să creăm în Teatrul „Radu Stanca" un climat propice, deschis spre înțelegere și multă iubire. Cred că acesta este sensul testamentar al operei lui Iulian Vișa.

LUDMILA PATLANJOGLU

UNDE NE SUNT REGIZORII?

Teatrul (bun) e făcut de regizori – iată o propoziție având, cel puțin pentru epoca actuală, valabilitatea unui truism perfect și de circulație universală. Dacă punem în relație această aserțiune cu lamentările, tot mai frecvente și mai acute în ultimii doi ani, referitoare la criza de regizori **activi** din România, rezultă că la noi nu se prea mai face, de fapt, teatru. Ori că se face teatru prost sau mediocru. E o concluzie pe care, de altfel, stagiunea '93–'94 a ilustrat-o copios; cu, desigur, câteva excepții, servind, ca de obicei, la confirmarea regulei. Faptul poate să ne alarmeze; nu trebuie însă deloc să ne mire: câte dintre numele glorioase ale regiei românești au apărut pe afișele ultimului sezon teatral? Să nu le mai numărăm, coane Fănică, ne-am întrista prea tare! Mai bine să vedem cu ce au contribuit la alcătuirea decorului schițat mai sus (câțiva dintre) regizorii „noului val" – care, deocamdată, pare a fi și ultimul val important –, adică regizorii generației '80, ale căror nume au început să devină, la rându-le, glorioase.

Prețul succesului

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

SATYRICON, versiune scenică de Victor Nicolae și Victor Ioan Frunză după romanul omonim al lui Petronius ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU MUREȘ ● Data reprezentației: 9 mai 1994 ● Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză ● Decoruri și costume: Adriana Grand ● Muzica: Dorina Crișan Rusu ● Distribuția: Gabi Bacali (Quartilla), Rodica Baghiu (Circe, Scyntilla, Curtezana), Balázs Attila (Giton), Adriana Băilescu (Sibylla), Radu Bânzaru (Hangiul, Nero), Dan Chiorean (Ganymedes), Nicolae Cristache (Ascyltos), Corneliu Frimu (Taie), Mihai Giurițan (Frameum), Dan Glasu (Trimalchio), Adrian Lepădatu (Cena libera), Suzana Macovei (Matroana din Efes), Edi Marinescu (Agamemnon, Habinnas, Tatăl), Nicu Mihoc (Encolpius), Cătălin Neghină (Phileros), Mihaela Rădescu (Crysis), Monica Ristea (Fortunata), Aurel Ștefănescu (Seleucus), Cristina Toma (Pannychis).

Eu cred că Victor Ioan Frunză este un regizor mare. Știu, un critic care face o asemenea declarație fără a putea aduce în sprijinul ei argumentul unui sac de premii căpătate de artistul respectiv la o duzină de festivaluri mai mult sau mai puțin obscure, sau, măcar, argumentul opiniei general-favorabile pe plan intern și internațional, riscă să se expună grimaselor ironice ale întregii bresle. Îmi asum riscul și îmi explic afirmația: dincolo de voluptatea, senzuală aproape, de a **povesti scenic**, dând carne ideii prin mijloace pur teatrale (includ aici nu doar decorul și luminile ori mișcarea în scenă, ci și acea substanță impalpabilă și infinit delicată care este relația vie dintre personaje), Frunză are harul, nu tocmai des întâlnit, de a crea în orice spectacol de-al său, fie el chiar grevat de imperfecțiuni „tehnice", un moment, măcar un moment inefabil; e o clipă în care pentru tine, privitor, înțelegerea rece, intelectuală a realității convenționale de pe scenă se topește în simțirea caldă, viscerală a vieții adevărate ce trăiește acolo – viața gândurilor, viața cuvintelor, viața actorului. Nu știu cum se numește asta; poate, catharsis. Oricum, în spectacolele lui Frunză acest ceva există și cred că numai un artist autentic știe și izbutește să-l facă sensibil. Mă gândesc, de pildă, la Liviu Ciulei.

Scenă din Satyricon **după Petronius, Teatrul Național din Târgu-Mureș, regia: Victor Ioan Frunză**

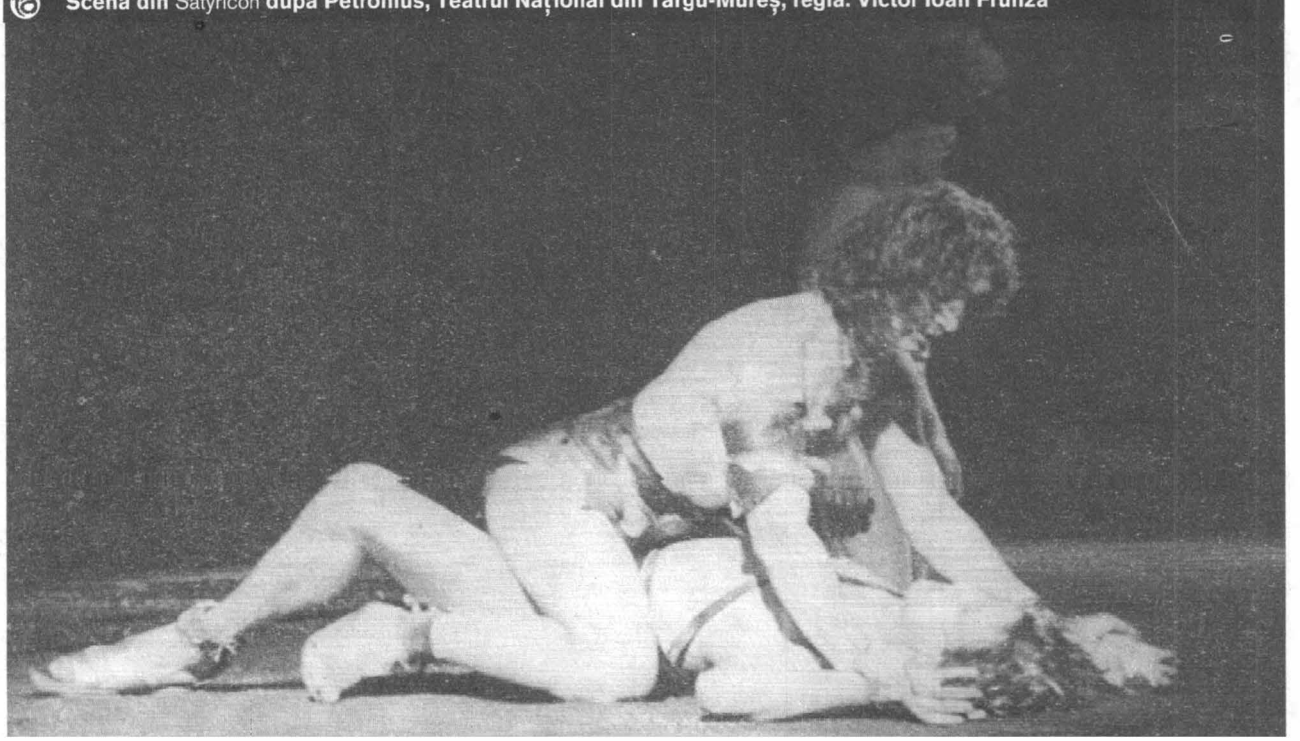


foto: Dan Vatamaniuc

Mai cred, de asemenea, că Frunză nu a avut parte (din varii motive, asupra cărora nu e locul să mă opresc) de recunoaşterea deplină a talentului său; în orice caz, nu prin avalanşa de premii cu care au fost fericiţi, ieri ca şi azi, câţiva colegi ai săi de profesiune. Astfel, unul dintre puţinele spectacole cu adevărat mari şi importante ale stagiunii '92–'93, **Ghetou**, montat de Frunză la Naţionalul bucureştean, nu a binemeritat nici una din prea-numeroasele distincţii acordate de felurite jurii în cursul anului trecut. E încă tânăr, poate să mai aştepte – vor zice unii. Se pare însă că regizorul s-a săturat să aştepte şi s-a hotărît să se conformeze curentului la modă acum pe scenele noastre, curent ce împinge înainte spectacolele „frumoase", impecabile formal, dar mai degrabă firave ca profunzime şi sensibilitate. E o decizie gravă şi care pretinde un preţ deloc mic. Impresia mi-a fost inspirată de ultimele două montări realizate de el la Teatrul Naţional din Târgu-Mureş.

Întreprindere ambiţioasă şi copleşitoare, **Satyricon** este, dacă nu mă înşel, primul spectacol (oricum, primul spectacol de anvergură) în care Frunză porneşte nu de la un text dramatic preexistent, de la o **piesă**, ci de la o „versiune scenică" a unei lucrări în proză – altă marotă a regizorilor noştri. Efectuată chiar de el şi de un colaborator dedat, presupun, cu literatura, Victor Nicolae (îmi cer scuze pentru ignoranţă), adaptarea relevă toate păcatele alcătuirilor neprofesioniste de acest gen: e lipsită de coerenţă dramaturgică, e prolixă şi confuză; în plus, lungile citate latineşti ce o împânează îi dau un aer insuportabil snob. Pe scurt, pentru cine nu a citit romanul deloc sau de curând, ceea ce se petrece pe scenă este nu doar ininteligibil, ci şi fără interes. Astfel frumoasa şi trista poveste de prietenie/dragoste dintre cei trei tineri, Giton, Encolpius şi Ascyltos, ca şi tragica experienţă personală a fiecăruia din ei – teme care, în roman, se împletesc desăvârşit în vasta panoramă a decadenţei unei epoci, epoca lui Nero –, devin în spectacol doar elemente exotice (repudiate prompt de spectatorii mai „pudici"), fără legătură logică şi dramatică accesibilă cu fundalul lor socio-politic, reprezentat de „activităţile" împăratului, ale lui Trimalchio et compania. (De altfel, identitatea şi funcţiile diferitelor personaje sunt aproape imposibil de stabilit.) Inconsistenţa funciară a textului ovidonţiază şi căderile mizanscenei – unele, mai vechi puncte slabe ale regizorului, neresimţite însă atât de acut în montările sale anterioare. Spectacolul suferă, de pildă, de un grav dezechilibru între părţi: prima, excesiv de lungă, e de fapt o simplă suită de imagini – minuţios elaborate, somptuoase, superbe uneori, dar care nu construiesc şi nu comunică nimic, nici informaţii, nici idei, nici emoţie; „dau frumos" şi atât. În partea a doua, acţiunea se structurează întrucâtva, apare şi o anume tensiune conceptuală, intensificată, prin ricoşeu, de finalul surprinzător (şi un pic deconcertant), care sugerează că tot ce s-a întâmplat până acolo nu a fost decât o reprezentaţie de „teatru în teatru" şi că, deci, vremurile tulburi de atunci nu sunt decât vremurile tulburi de acum. În această a doua parte am început (!), abia, să-l recunosc pe Victor Ioan Frunză. Din păcate, tot aici fantezia vizuală pare cam obosită (ori privitorul e deja foarte obosit?), imaginile ce revin par tautologii întâmplătoare, iar nu intenţii stilistice. Să mai spun, apoi, că scenografia covârşeşte regia? Adriana Grand are un temperament artistic vulcanic; o dată dezlănţuit, acesta e ca o forţă a naturii care nu cruţă nimic, chiar cu riscul de a se autoanihila. Porţiuni întregi din montare dau impresia că există doar pentru a prilejui desfăşurarea unui spectacol scenografic în sine, independent şi indiferent faţă de rest – fie că restul se cheamă text, regie, echipă actoricească sau, chiar, public. Altminteri, spectacolul acesta e fascinant: orgie de culori agresive sau tandre, dezmăţ de forme şi materiale sofisticate, preţioase, rare, torent de aluzii, trimiteri, rapeluri glumeţe, duioase, sarcastice. Totul e neaşteptat, original, frumos până la a-ţi tăia răsuflarea. Dar, în cele din urmă, prea mult. Stăpânită şi condusă într-o direcţie precisă, această prodigalitate plastică ar fi sfârşit, eventual, prin a concretiza scenic rafinamentul desfrâurilor evocate de Petronius. Dar nu s-a întâmplat aşa. Autoritatea regizorului s-a manifestat, în schimb, benefic, asupra uriaşei distribuţii ce numără, cu actori şi corp-ansamblu, aproape 50 de persoane. În spectacolele de acest fel performanţa individuală este, îndeobşte, dificilă; şi nici nu e neapărat urmărită. Spectacolele lui Frunză fac însă excepţie şi de la această regulă, regizorul dovedind o generozitate absolut lăudabilă. Şi aici actorii se văd şi, lucru mai rar de la un timp, se aud. I-am văzut, de aceea, şi i-am auzit, în foarte bună formă, pe Dan Glasu şi Nicu Mihoc, pe Nicolae Cristache şi Mihaela Rădescu, pe Aurel Ştefănescu şi Monica Ristea, pe Rodica Baghiu şi Corneliu Frimu, actori cu experienţă, dar şi pe tânărul Balázs Attila, student la secţia maghiară a Academiei de Teatru târgumureşene, o plăcută surpriză. Iar meritul e atât al lor, cât şi al regizorului.

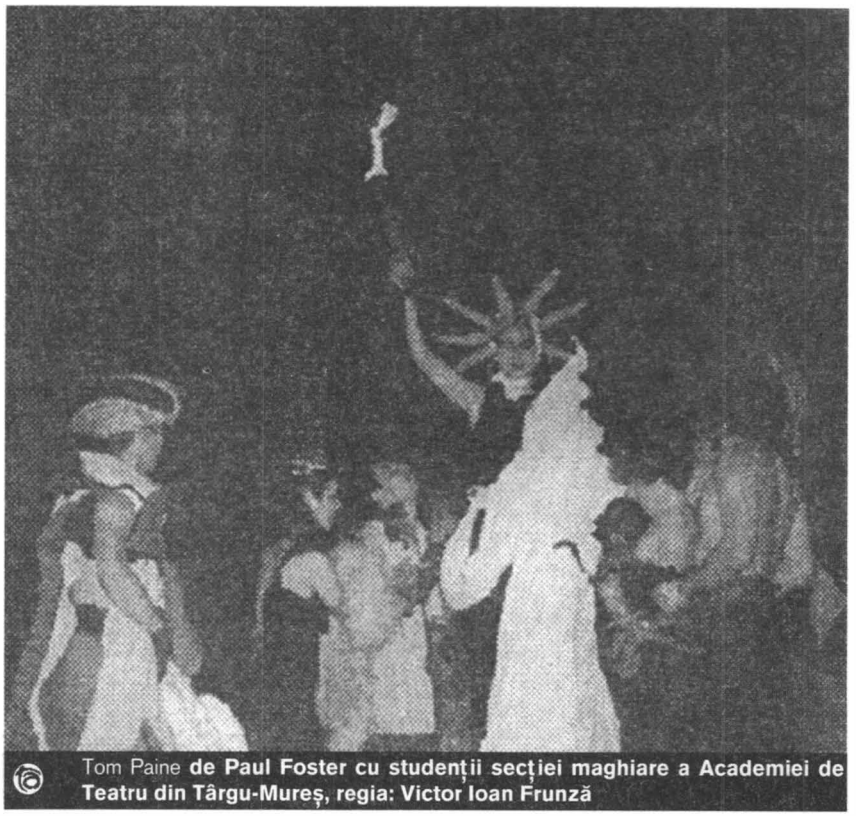
Reprezentaţia pe care am încercat s-o descriu a avut loc pe scena mare a Naţionalului din Bucureşti, în turneu. Nu mă îndoiesc că „la sediu" spectacolul arăta întrucâtva diferit, probabil mai bine. Nu însă, mi-e teamă, atât de diferit încât să anuleze rezervele de structură pe care le-am formulat. Dar, ce-i drept, cu **Satyricon** şi Fellini a dat greş...

Prin comparaţie, **Tom Paine** se înfăţişează ca un spectacol mai solid construit, mai limpede articulat, mai unitar ca demers ideologic. Piesa, jucată în premieră pe ţară la noi, reia, de altfel, o temă familiară regizorului din excelenta sa montare cu **Marat/Sade** la Teatrul Naţional din Cluj: revoluţia ce-şi devorează fiii. De astă dată, protagonistul este un bărbat al cărui nume ar trebui să-l ştie toată lumea, dar pe care puţini şi-l mai amintesc: Tom Paine, autorul lucrării „Drepturile omului", participant la Războiul de Independenţă american şi la Revoluţia Franceză, mort în mizerie, beţiv şi sărac. Paul Foster îşi tratează subiectul şi personajul în stilul „demitizant" ce i-a adus consacrarea (mai ţineţi minte **Elisabeta I**, la „Bulandra"?), recompunând figura şi biografia eroului dintr-un mozaic de întâmplări vesele şi triste, montate alert, în manieră oarecum cinematografică; rezultatul e deopotrivă eficient şi agreabil. Textul apare cum nu se poate mai nimerit pentru un spectacol studenţesc de genul celor care se poartă acum foarte mult la noi, adică un spectacol de echipă, cu fiecare actor jucând mai multe roluri, cu muzică, dans şi acrobaţii. Asta se şi întâmplă în montarea târgumureşeană, dar la un nivel considerabil superior celui atins în genere de producţiile similare. Victor Ioan Frunză nu a făcut aici un spectacol-studiu, un exerciţiu de şcoală sau, în ce-l priveşte, o prestaţie de serviciu. Asigurându-şi colaborarea aceluiaşi „team" cu care a lucrat **Ghetou** (Adriana Grand – decoruri şi costume, Dorina Crişan Rusu – muzică, Felicia Dalu – coregrafie), el îşi continuă, prin **Tom Paine**, investigaţiile practice în direcţia unei formule de spectacol ce pare a-i fi tot mai dragă: cabaretul istorico-politic. În acord cu textul –

care nu numai că o permite, dar o şi cere –, jocul permanent de planuri temporale (trecut-prezent) şi narative (comentariu-reprezentare) conturează o meditaţie amar-sarcastică asupra Istoriei, văzută ca o veşnică farsă atroce. Din păcate, şi aici, ca şi în **Satyricon**, excesul de „ambalaj" ameninţă să compromită conţinutul – e prea multă scenografie (şi unele soluţii provin din ori au fost transferate în celălalt spectacol – vezi penele de păun), prea multă muzică, prea multe momente inutil de lungi. Din fericire, ca şi acolo, lucrul cu actorii dă privitorilor – şi, sunt sigură, şi interpreţilor – satisfacţie deplină. Studenţii funcţionează perfect în grup şi cel mai adesea fără reproş în secvenţele solistice; în special Fülöp Erzsébet şi Tordai Tekla, Balázs Attila, Bogdán Zsolt şi Bandi András arată că pot nu doar să cânte şi să danseze, ci şi să joace teatru adevărat.

Victor Ioan Frunză a dat la iveală într-o singură stagiune, la Târgu-Mureş, două spectacole dificile şi solicitante; mi se pare că, pentru el, e o premieră absolută în materie de productivitate. Poate că şi asta explică neîmplinirile montărilor. Eu însă continui să cred că Frunză e un regizor mare. Aş vrea s-o creadă şi el destul de tare pentru a nu ceda ispitelor unei celebrităţi de-o clipă. ■

TOM PAINE de Paul Foster. Traducerea: Vájda Miklós ● TEATRUL NAŢIONAL DIN TÂRGU MUREŞ şi ACADEMIA DE ARTĂ TEATRALĂ DIN TÂRGU MUREŞ, secţia maghiară ● Data reprezentaţiei: 10 mai 1994 ● Direcţia de scenă: Victor Ioan Frunză ● Decoruri şi costume: Adriana Grand ● Muzica: Dorina Crişan Rusu ● Coregrafia: Felicia Dalu ● Distribuţia: Balázs Attila, Bandi András, Bogdán Zsolt, Csiszér Lajos, Csutak Réka, Fülöp Erzsébet, Fodor Piroska, Gajzágó Zsuzsa, Kardos Róbert, Mátyás Zsolt, Sajnár György, Szikszai Rémusz, Tordai Tekla.



Tom Paine **de Paul Foster cu studenţii secţiei maghiare a Academiei de Teatru din Târgu-Mureş, regia: Victor Ioan Frunză**

Răsplata discreţiei

NEÎNŢELEGEREA de Albert Camus. Traducerea: Horváth Andor ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ ● Data reprezentaţiei: 28 aprilie 1994 ● Regia: Tompa Gábor ● Scenografia: T. Th. Ciupe ● Muzica: Demény Attila ● Distribuţia: Orosz Lujza (Mama), Spolarics Andrea (Martha), Bács Miklós (Jan), Kovács Zsuzsanna (Maria), Csíky András (Bătrânul servitor).

Coleg de promoţie cu Frunză, Tompa Gábor se află oarecum în aceeaşi situaţie cu acesta: talentul său ieşit din comun s-a văzut prea puţin recompensat printr-o recunoaştere pe măsură şi prin aferentele premii; a sa **Cântăreaţa cheală** a primit distincţii importante doar la festivalurile unde era, de fapt, singurul spectacol „competitiv". La această stare de lucruri va fi contribuit, desigur, şi împrejurarea că, până în prezent, Tompa a montat exclusiv în teatrele de limbă maghiară, pe care curentul principal al opiniei publice teatrale le atinge, vrând-nevrând, mai puţin. (În paranteză fie zis, pe faţada Naţionalului din Bucureşti flutură şi acum o patetică pânză chinuită de vânt, anunţând premiera, în stagiunea '92–'93, cu **Troilus şi Cressida** în regia lui Tompa. Se va mai realiza oare vreodată acest proiect?) **Neînţelegerea** – spectacol din stagiunea trecută, pe care îl comentez însă în acest context pentru că el a început să existe, pentru mine, doar de astă-primăvară, când l-am văzut în turneu bucureştean. S-a bucurat de o soartă mai bună, fiind laureat cu premiul de regie al UNITER pe 1993. Întâmplarea l-a umplt pe mulţi (pare-se că şi pe Tompa însuşi); probabil, pentru că este vorba despre o montare de tip tradiţionalist-clasic, simplă, sobră, în care se văd foarte mult actorii şi foarte puţin, în aparenţă, regia. Doar în aparenţă însă. Pentru că în precizia riguroasă, deopotrivă rece-analitică şi sensibil-emoţională a descifrării textului – prin care Camus a urmărit să recreeze, din perspectiva existenţialismului, tragedia antică, incompatibilă, după unii, cu spiritul modern –, în desenul bogat al mişcărilor sufleteşti ale personajelor, în tăietura netă, fină a mizanscenei, în imaginea plastică esenţializată şi sever-expresivă (autor: T. Th. Ciupe), în toate se simte vibraţia temperamentală mereu controlată de o inteligenţă neliniştită dar ordonată. Se simte, adică, amprenta stilistică a regizorului Tompa Gábor. Aceasta a marcat şi jocul actorilor, reţinut dar dens. Rămân în memorie mai ales Spolarics Andrea şi Csíky András – ameninţător şi totuşi straniu consolator în rolul servitorului mut (= Destinul) –, dar şi Kovács Zsuzsanna, care dă o neaşteptată adâncime psihologică personajului, îndeobşte neglijat, al soţiei. ■

foto: Sorin Lupșa

Marian Râlea în Poveste de iarnă **de Shakespeare la Teatrul „Bulandra", regia: Alexandru Darie**

Povestea din poveste

POVESTE DE IARNĂ de William Shakespeare. Traducere și adaptare de Alexandru Darie ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data reprezentației: 2 martie 1994 ● Regia: Alexandru Darie● Scenografia: Maria Miu ● Muzică de Henry Purcell ● Distribuția: Mihai Constantin (Leontes), Oana Pellea (Mammilius, Perdita, Timpul), Dan Aștilean (Camillo), Ion Besoiu (Antigonus), Dragoș Pâslaru (Polixenes), Ștefan Bănică jr. (Florizel), Șerban Cellea (Archimadus), Paul Chiribuță (Presupusul tată al Perditei), Adrian Ciobanu (Clown), Marian Râlea (Autolycus), Emilia Popescu (Hermiona), Luminița Gheorghiu (Paulina), Manuela Ciucur (Emilia, Dorcas), Anca Sigartău (Sophia, Mopsa).

Absolvent în 1983, Alexandru Darie a avut o evoluție oscilantă în profesiune, montările sale înregistrând fie succese zgomotoase, fie căderi tăcute; ultimele sunt, totuși, minoritare. De câțiva ani, Darie a lucrat (mai) mult în străinătate, unde, s-ar părea, spectacolele lui au fost bine primite, în special în Anglia. Cu **Poveste de iarnă**, regizorul își continuă seria producțiilor shakespeariene, după un **Visul unei nopți de vară** foarte controversat în România și foarte apreciat în lume și un **Mult zgomot pentru nimic** montat la Oxford. Alegerea piesei e temerară, căci această melancolică feerie-comedie pune mai serioase probleme de verosimilitate artistică decât alte opere shakespeariene: acțiunea se întinde pe parcursul a mulți ani, incidentele miraculoase abundă, iar resortul declanșator al intrigii – gelozia subită și sângeroasă a regelui Leontes – apare destul de palid motivat. Regizorul a avut însă o inspirație salvatoare și extrem de fertilă: pornind, poate, chiar de la titlul piesei (bizar și altminteri inexplicabil, dacă ne gândim bine), el transformă întreaga desfășurare de întâmplări într-o viziune premonitorie pe care prințul Mammilius i-o zugrăvește mamei sale, Hermiona, ca pe o poveste; sau ca pe un vis al unei seri de iarnă. Fantasticul, improbabilul, neverosimilul devin acum acceptabile, firești și motivate. În plus, piesa dezvăluie astfel o adâncime și o bogăție de sensuri pe care tratarea **in proprio** a subiectului cu greu le-ar fi făcut transparente. Personajul cu totul episodic care e Mammilius, asimilat „raisonneur-ului" la fel de episodic care e Timpul și – idee mai puțin fericită – Perditei, capătă în spectacol o însemnătate esențială, prilejuind, totodată, Oanei Pellea una dintre cele mai bune creații scenice feminine din stagiunea trecută. Întreaga echipă, alcătuită preponderent din tineri, evoluează, de altfel, fără greșeală, dovedind că Teatrul „Bulandra" a rămas unul dintre puținele ansambluri (dacă nu singurul) ai cărui membri sunt exponenții unui **stil** actoricesc inconfundabil, căruia încearcă să i se ralieze (cu rezultate variabile) și noii veniți – aici, Dragoș Pâslaru, Marian Râlea și Șerban Cellea. Iar Mihai Constantin, în dificilul rol-pilon Leontes, a depus o muncă uriașă (și mișcător sesizabilă) ale cărei efecte suplinesc cu succes tinerețea și inexperiența actorului. În interpretarea devotată a acestei echipe atent conduse, povestea **Poveștii de iarnă** se deapănă în imagini de o picturalitate delicată, frumoasele decoruri ale Mariei Miu evocând discret celebre tablouri de gen, precum „Iarna" lui Breughel. Întregul e ritmat de muzica lui Purcell, care nu joacă doar rolul de fundal sonor, ci structurează efectiv pulsația vitală a spectacolului, creând, de pildă, un moment de intensitate dramatică și emoțională aproape dureroasă, pe care n-aș ezita să-l desemnez drept cel mai bun moment de teatru al stagiunii '93–'94: moartea prințului Mammilius. Privindu-l, mă gândeam că Alexandru Darie ar trebui chemat să facă și regie de operă

ALICE GEORGESCU

ILUZIA FERICIRII SUB LUPA LUCIDITĂȚII

STEAUA FĂRĂ NUME de Mihail Sebastian ● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 3 iunie 1994 ● Regia și versiunea scenică: Alexa Visarion ● Decorul: Viorica Petrovici ● Costumele: Doina Levința ● Muzica: Anton Șuteu ● Distribuția: Claudiu Bleonț (Profesorul), Carmen Galin (Necunoscuta), Costel Constantin (Grig), Valentin Uritescu (Udrea), Cerasela Stan (Domnișoara Cucu), Bogdan Mușatescu (Șeful de gară), Raluca Penu (O elevă), Mircea Cojan (Ichim), Dragoș Ionescu (Conductorul).

La 50 de ani de la data premierei absolute (1 martie 1944), **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian reapare în viața noastră teatrală pe afișul „primei scene a țării". Este, fără îndoială, un act de cultură ce demonstrează o concepție și o strategie repertorială, demne de toată lauda.

Numai că, în teatru, simpla „înscriere" pe afiș nu-nseamnă mare lucru. Nu știu cât de încântați am fi fost dacă ni s-ar fi oferit o „restituire" dramaturgică, o „fidelă" lectură regizorală, un „omagiu" adus autorului ș.a.m.d. Din fericire, nu ni s-a arătat o piesă moartă, ci un spectacol viu. Care, abia astfel, dovedește prețuirea autorului și a operei sale, nu altfel decât repunând-o în discuție, reanalizând-o prin prisma sensibilității contemporane, raportând-o la o problematică esențializată. Cea a fericirii, a iluziei fericirii, întrezărite pentru o clipă prin dragoste, dincolo de orice condiționări terestre. E locul unde piesa lui Sebastian se întâlnește cu **Surorile** lui Cehov, ajungerea „la Moscova" fiind la fel de iluzorie – și ridicolă ca „soluție"! – ca și rămânerea Monei în prăpăditul orășel de provincie al lui Miroiu. Nu amănuntele contează, ci zona problematică, privită cu o luciditate demnă de un Camil Petrescu, pentru a ne întoarce în perimetrul spiritualității noastre interbelice. Sub lupa acestei lucidități a spectacolului, creat de Alexa Visarion pentru spectatorul debusolat al acestui sfârșit de secol și de mileniu, comedia „lirică" a lui Sebastian se transformă într-o comedie amară, cu haz suculent dar cinic, câtă vreme cele mai înălțătoare porniri și sentimente umane nu sunt decât iluzorii, ridicole tocmai prin „sinceritatea" lor, ascunzându-se de realitate ca struțul.

Succesiunea cronologică din „story"-ul piesei lui Sebastian e înlocuită de un mult mai alert și dinamic montaj de tip cinematografic, cu flash-back-uri și racursiuri în timp, pe care versiunea scenică ni-l propune, mizând tocmai pe incitarea capacității de reflecție a spectatorului, aptă să ia convenția ca atare și să-i accepte cu ușurință limbajul, pentru a ajunge la semnificație. Drumul va fi delectabil, presărat din belșug cu accente de un comic irezistibil – chiar și cu unele „împăstări" poate prea abundente –, vădind însă, permanent, raportarea la subiectul adus în discuție. Nu (numai) lumea lui Sebastian, ci (și) lumea noastră e o lume a trucurilor sentimentale, a deriziunii de care nu suntem conștienți atunci când am vrea să ne depășim propriile limite, cele care ne aduc cu brutalitate pe pământ, tocmai pentru că ne-am permis să le ignorăm existența. În fața unei disperări neputincioase, al cărei ecou nu poate fi decât un imens hohot de râs, singura soluție – aproape „ionesciană", dar deloc consolatoare – pare a fi cea a lucidității. Caracterul sentențios al acestei decodări nu umbrește însă **viul** spectacolului. În extraordinara vitalitate a personajelor, contrazicându-le „lirismul" tradițional, stă cheia originalității și a succesului acestei montări, șocantă încă de la distribuție. Cine i-ar fi văzut, azi, pe Claudiu Bleonț în Miroiu și, mai ales, pe Carmen Galin în Mona? Poate că nimeni, cu excepția lui Alexa Visarion. Tocmai pentru că „nepotrivirea" lor era izbitoare, deci cu atât mai „potrivită" intențiilor spectacolului. Plăpânda făptură a lui Miroiu–Claudiu Bleonț, o mână de om, arde la focul propriei pasiuni de descoperitor al „stelei fără nume" pe care crede a o vedea pentru o clipă în Mona, aflată, ca și steaua, la o mare distanță față de el. Căci Mona-Carmen Galin nu mai e o copiliță quasi-neștiutoare, ci o femeie matură căreia îi place (și care știe că-i stă bine) să se copilărească, așa cum o va face și cu Miroiu, neînțelegând însă mai nimic din ceea ce se întâmplă cu el, și chiar cu ea însăși. E un animal de lux, o femeie „camilpetresciană", ce se va întoarce la viața-i de huzur și lene după o noapte de „beție stelară" pentru care Grig (Costel Constantin) nici măcar nu poate fi gelos. Actrița are un farmec special și pare înconjurată de o aură protectoare, în interiorul căreia se pot petrece oricând minuni transformaționiste, ceea ce face întru totul explicabilă „confuzia" lui Miroiu. Așa cum Miroiu trăiește „de-a steaua", ea se joacă „de-a viața". Planurile se intersectează pentru o clipă, dar traiectoria fiecăruia rămâne neschimbată. „Clipa" – și cine n-a trăit-o, măcar o dată? – e figurată mirific, pentru a fi bombardată apoi cu o necruțătoare luciditate. S-alege praful din ea, ca și din noi înșine, redeveniți – de ce nu? – Udrea sau Domnișoara Cucu. Lui Udrea îi dă viață Valentin Uritescu, înscriindu-și în palmares o bijuterie de rol secundar, savuros comic, fără prea multă ostentație. Ea îi prisosește în schimb Ceraselei Stan, memorabilă în Domnișoara Cucu, deși parcă mai mult precupeață decât profesoară, în ciuda vestimentației. Remarcabilă, prin nedisimulata-i poftă de viață, apariția Ralucăi Penu în rolul Elevei.

În locul decorului, tern, cenușiu al camerei lui Miroiu, Viorica Petrovici ne propune un decor alb, simplu și aerat, așa cum poate îl vede Mona, în contrast cu opulența din care a plecat și în care se va reîntoarce. E același alb din rochia Monei, așa cum o vede, desigur, Miroiu, fascinat de prea căzătoarea stea. Costumele Doinei Levința sunt sugestive, dar cam arată cu degetul.

La premieră, spectacolul a demarat mai greu, până și-a găsit tonul și ritmul. Criza de isterie a lui Miroiu, din final, e mai mult un „final" decât o soluție regizorală incorporată organic întregului. Lucrat cu indiscutabil meșteșug – mi-ar veni să zic „ca pe Broadway"! –, spectacolul place și e sortit unei lungi serii de reprezentații. Drept care și revenirea lui Alexa Visarion în viața noastră teatrală, ca regizor, după o pauză de câțiva ani, merită a fi salutată ca atare.

VICTOR PARHON

foto: Dan Vatamaniuc

Scenă din Steaua fără nume **de Mihail Sebastian la TNB, regia: Alexa Visarion**

MONADA URII

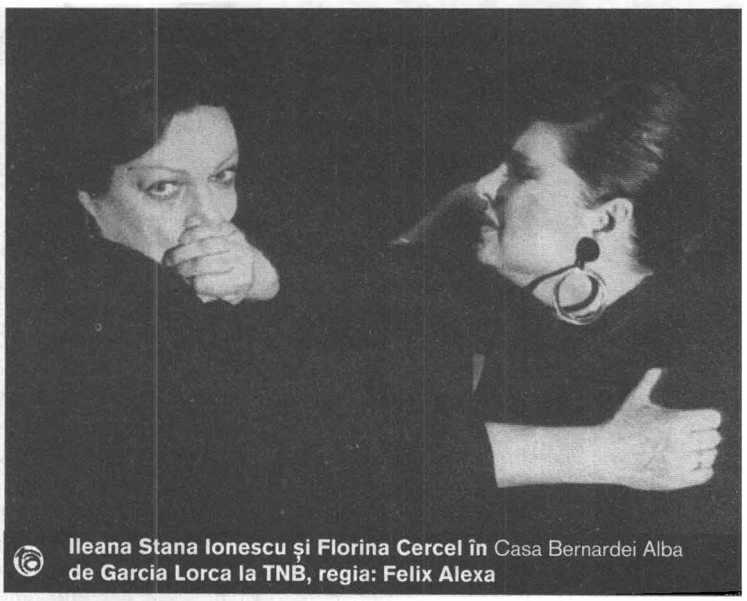
CASA BERNARDEI ALBA de Federico Garcia Lorca ● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 19 aprilie 1994 ● Regia: Felix Alexa ● Scenografia: Irina Solomon, Dragoș Buhagiar ● Muzica: Dorina Crișan Rusu ● Distribuția: Florina Cercel (Bernarda), Silvia Năstase (Maria Josefa), Carmen Ionescu (Angustias), Ecaterina Nazare (Magdalena), Iuliana Moise, Tatiana Constantin (Amelia), Liliana Hodorogea, Maia Morgenstern (Martirio), Cecilia Bârbora (Adela), Ileana Stana Ionescu (La Poncia), Cristina Deleanu (Servitoarea), Ileana Iordache (Prudencia), Didona Popescu (Prima femeie), Catița Ispas (A doua femeie), Aristița Diamandi (A treia femeie), Mihaela Dumitru (Fata).

În incinta sălii Atelier, spațiul de joc în semicerc amintește de acele **corrales** unde, cândva, trupele de teatru își desfășurau reprezentațiile. În locul gongului, răsună clopote de biserică. Din vecinătate, unde viața mai păstrează aparențele normalității, încă vin semnale sonore care tulbură existența rutinieră: cântecul celor ce se întorc de la muncă sau rumoarea gloatei care lapidează o ființă vinovată de un păcat relativ. Sunt ecouri ce reverberează diferit în sufletele claustrate în mod arbitrar. Acest perimetru restrâns pare a fi devenit o monadă generatoare de răutate, invidie atroce, meschinărie, violență, minciună, ură. Din cauza absenței bărbaților, îndepărtați de soartă, dar și de un orgoliu exacerbat, familia aceasta formată numai din femei și-a viciat definitiv relațiile, agonizând în stări tensionate și perverse. Încă tânără, Bernarda (Florina Cercel) se rezumă la voluptăți gustative (vezi savurarea mierii), concentrându-și elanurile energetice nu în trăirea propriei vieți, ci în biciuirea celor din jur. Pornirile dictatoriale și le întreține cu bună-știință printr-un obscur exercițiu, raportul tandru cu jilțul figurând autoritatea absolută. Mama ei (Silvia Năstase), deși a păsit granița nebuniei, nu și-a încheiat ciclul aspirațiilor și continuă să viseze la împlinirea deplină într-o căsătorie oficiată pe malul mării. Mariajul le obsedează pe toate cele cinci fiice, aflate într-o competiție pe cât de stranie, pe atât de absurdă, mai ales că se va dovedi perpetuă, pentru că doliul e mereu înnoit, iar interdicțiile devin tot mai drastice. Sora cea vitregă (Carmen Ionescu), invidiată pentru că e favorizată de moștenire, nu se deosebește prea mult de celelalte, toate fiind atinse de o îmbătrânire prematură: și cârcotașa Magdalena (Ecaterina Nazare), și nevrotica Amelia (Iuliana Moise), și predestinata la suferință Martirio (Liliana Hodorogea). Doar mezina Adela (Cecilia Bârbora) mai păstrează speranța într-un gest real și eficace, care să-i dea posibilitatea de a evada din acest univers maladiv. Provocarea iubirii nu-i va reuși, sinuciderea în schimb o va elibera definitiv de orice tentație mai mult sau mai puțin erotică.

Închistarea convențiilor sociale favorizează pervertirea tradiției, redusă la o simplă stupiditate acceptată tacit: de servitoarea docilă (Cristina Deleanu), de menajera șantajată cu trecutul ei pătat (Ileana Stana Ionescu), de vizitatoarea al cărei nume spune tot, Prudencia (Ileana Iordache), și chiar de întreaga comunitate îndoliată ce ocupă scena la prima înmormântare, urmând să apară din nou și din nou, de câte ori va fi nevoie să-și facă simțită prezența macabră. Se sugerează astfel implacabilul destin al unei umanități ce se autocondamnă la extincție atunci când își impune abuziv reguli aberante care-i anulează însăși rațiunea de a fi.

La data premierei, în 1936, această ultimă piesă a lui Federico Garcia Lorca era apreciată pentru extraordinara capacitate de a transfigura un banal fapt divers în exponențiala dramă a unei țări măcinate de războiul civil. În timp, alegoria tiraniei interdicțiilor și-a modelat coordonatele specifice pasionalității hispanice ardente în funcție de condițiile frustrărilor. tot mai frecvente, tot mai acute, decantând din realismul constatărilor poezia muzicală a simbolurilor, reconfirmând modernitatea autorului. Cândva avangardist, asimilat apoi clasicilor teatrului spaniol, a cărora operă o continuă, dar în mod iconoclast, Lorca nuanțează și pentru contemporaneitate premisele fatalității, căreia i se refuză noblețea tragicului pur. Fiindcă tragicul apare degradat, provocat fiind nu de o instanță superioară, ci de însăși absurditatea naturii umane, vinovată de propria degenerescență.

Scriind despre Spania, Lorca atrăgea atenția că „este singura țară unde moartea a devenit spectacol național și unde moartea anunță cu trompeta sosirea primăverii". Paradoxul acestor contradicții existențiale și-a propus să-l evidențieze această montare, concentrând traducerea lui Cicerone Theodorescu și limitând cadrul scenografic la minimum: o podea translucidă, o masă și câteva scaune cu spătar înalt, uși laterale de la ale căror geamuri se poate spiona, apoi siluetele austere în veșminte cernite, de sub care se ivește lenjeria de un alb insidios. Un univers cromatic în care albastrul jilțurilor este o provocare, evocând virilitatea absentă, iar verdele sfidător al grâului încolțit sau al rochiei răzvrătitei pare însuși strigătul senzualității refulate în acest mediu arid, unde cu acribie picură acorduri muzicale și unde un strop de apă stârnește fiori metafizici.



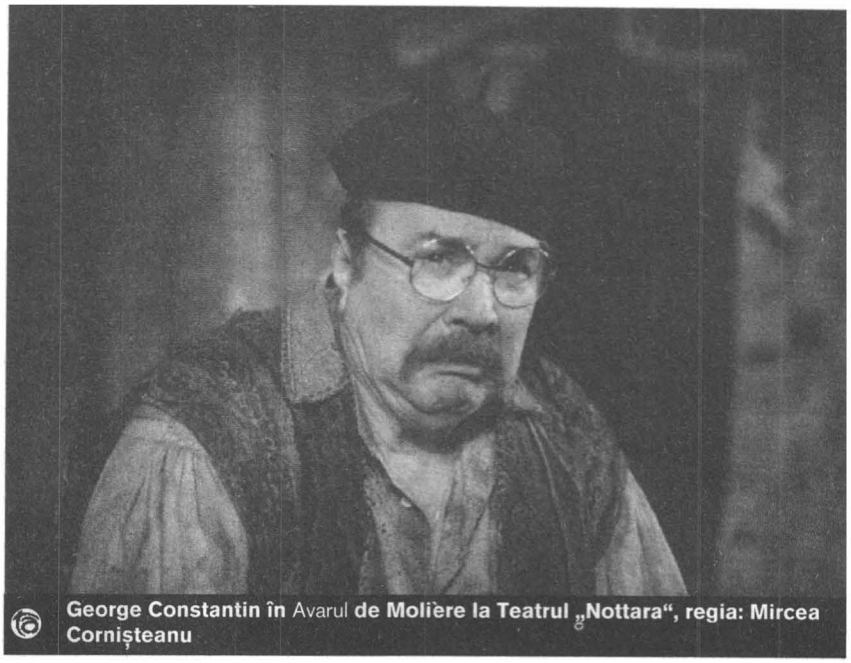
Ileana Stana Ionescu și Florina Cercel în Casa Bernardei Alba **de Garcia Lorca la TNB, regia: Felix Alexa**

Motivându-și opțiunea, Felix Alexa își autodefinește în fond viziunea, pentru că lapidarul „gând" regizoral este confirmat de spectacol: „Din perspectiva acestui sfârșit de mileniu, **Casa Bernardei Alba** devine o radiografie a umanității în descompunere, o lume în conflict cu ea însăși. Drama socială propriu-zisă este neinteresantă în raport cu tumultul interior, generat de tensiuni ajunse la extreme, de frustrări erotice – o colcăială nesfârșită a umanului. Pentru mine, piesa nu vorbește despre dragoste, nici despre conflictul dintre o mamă severă și fiicele sale, ci despre moarte. Despre moartea lentă, cu spasme și răbufniri de vitalitate, moarte a reacțiilor, moarte încetată și chinuită care înseamnă, de fapt, viață".

IRINA COROIU

AVARUL LUI GEORGE CONSTANTIN

AVARUL de Molière. Traducerea și adaptarea: Romulus Vulpescu ● TEATRUL „C. I. NOTTARA" ● Data premierei: 6 aprilie 1994 ● Regia: Mircea Cornișteanu ● Decoruri: Mihai Mădescu ● Costume: Luana Drăgoescu ● Muzica: Nicu Alifantis ● Distribuția: George Constantin (Harpagon), George Alexandru (Cleant), Cerasela Iosifescu (Eliza), Sorin Cociș (Valer), Clara Vodă (Mariana), Petrică Popa (Anselm), Ruxandra Sireteanu (Frosina), Ion Porsilă (Domnul Simon), Stelian Nistor (Jupânul Jac), Ion Haiduc (Fleașcă), Rareș Stoica (Merlușcă), Iulius Liptac (Comisarul). Cântă: Bogdan Vodă.



George Constantin în Avarul de Molière la Teatrul „Nottara", regia: Mircea Cornișteanu

Un spectacol cu **Avarul** se justifică azi numai în măsura în care devine un veritabil eveniment teatral. Pentru asta e nevoie să fie îndeplinite cel puțin trei condiții: să existe Actorul (evident cu A mare!) care să-l poată juca pe Harpagon; să existe regizorul care să vrea să pună în valoare actorul, concepând totodată un spectacol modern, indiferent de epoca unde va plasa acțiunea piesei; să existe o consonanță (și o complementaritate) de gând, de simțire și de har, pe de o parte între cei doi, pe de alta între ei și ceilalți realizatori ai spectacolului. Altfel, miracolul nu se produce.

La „Nottara", Actorul exista fără îndoială, în persoana lui George Constantin. Exista poate și regizorul, în persoana lui Mircea Cornișteanu, cel care mai lucrase, în ultimii doi ani, cu George Constantin două spectacole meritorii: **Nora** de Ibsen și **Scrisori de dragoste** de R. A. Gurney. Ambele, nu lipsite de interes, fără să intre totuși în palmaresul lui George Constantin sau într-acela al lui Mircea Cornișteanu. Probabil tocmai pentru că nu fusese îndeplinită cea de a treia condiție, a complementarității și consonanței energiilor creatoare. Condiție care n-a fost îndeplinită nici acum, spectacolul rezultat fiind mai mult o schiță sau un proiect de intenții decât o împlinire scenică structurată organic a acestor intenții. Din „vina" cui, nu mai contează. Și nici nu trebuie să găsim neapărat o „vină" sau un „vinovat", atunci când mult așteptatul și doritul eveniment teatral nu se produce. Poate că „n-a fost să fie", dincolo de orice raport de strictă cauzalitate, la care ni se pare, de fiece dată, că am fi îndreptățiți să ne referim.

În cazul dat, Mircea Cornișteanu și-a dorit un spectacol alert și hazos (mergând însă până la a scoate acest haz și din particularitățile – supralicitate – ale rostirii moldovenești sau ardelenești!), un spectacol care să „prindă" la public, inclusiv prin interludiile lui muzicale, compuse cu fin spirit ironic de Nicu Alifantis. Ele fac trecerea de la **clasic** la **modern** și de la „a fost cândva" la „s-ar putea să mai fie și azi", trecere infuză dar nu prea fericit exprimată în decoruri (Mihai Mădescu), mai bine (și explicit) materializată în sugestivele costume ale Luanei Drăgoescu. Prea amalgamat stilistic ca să mai aibă un stil propriu, prea eclectic, chiar și în felul în care a fost servit de actori (aproape fiecare jucând „pe limba lui"), spectacolul oferă o stranie alternanță de momente bine realizate artistic și momente deconcertante prin platitudinea lor, subliniată de hiatusuri în fluența și în ritmul desfășurării. Succesiv, publicul e prins și scăpat din mână cu egală ușurință, tocmai pentru că momentele nu se prea leagă între ele și nu cunosc un necesar **crescendo** spectacular.

Avarul lui George Constantin nu e un senil care nu se mai poate bucura decât de banii săi, ci un om care și-i dorește și se agață cu disperare de ei, tocmai ca să se mai poată bucura și el de viață (dar cu „economie"), nerealizând că pentru multe dintre deliciile ei i-am cam trecut timpul. Asta nu-l împiedică să aibă o istețime aparte și un umor sui generis, care ni-l fac uneori de-a dreptul simpatic, chiar dacă întreaga noastră simpatie ar fi trebuit să se îndrepte – tradițional – doar către cei tineri. Binecunoscuta maliție a regizorului Mircea Cornișteanu se întâlnește în acest punct cu extraordinara artă actoricească a lui George Constantin, conferind de fiecare dată personajelor interpretate dreptul la propria lor dramă, fie ea și comică pentru noi. Această umanizare a personajelor, dincolo de caracterul lor uneori schematic, prestabilit, această infuzie de viață, motivându-l până și pe Harpagon, e aproape un spectacol în sine, ținând de harul Actorului. George Constantin nu joacă în forță, nu se dezlănțuie, preferând să puncteze, cu haz molipsitor, dar și cu subtilitate și rafinament, în special această atitudine „firească" a personajului său, hilară pentru toți cei din jur, care nu sunt însă cu nimic mai buni.

În cu totul alte registre dramatice joacă – mai bine sau mai prost – ceilalți actori. Ruxandra Sireteanu e „sinceră" – și savuros comică – în concupiscenta codoașă Frosina. Ion Haiduc e în schimb permanent „dedublat" – dar și prea preocupat să-și marcheze „distanțarea" – în Fleașcă, servitorul lui Cleant. Acesta din urmă e jucat cu aplomb de George Alexandru, care izbutește performanța de a-l face cât de cât credibil în suficiența-i juvenilă. Ceea ce nu mai reușește Sorin Cociș, a cărui rigiditate scenică (fie și voită) nu e de natură să-l facă a trece rampa pe Valer. În Jupânul Jac,

Stelian Nistor face – ca de obicei – mai mult decât trebuie, dar nu şi ceea ce trebuie, căutându-şi hazul în altă parte decât în zestrea personajului. De la ironie la „băşcălie" e poate un singur pas, dar nu e obligatoriu să nu-ţi mai revii după ce l-ai făcut. Cerasela Iosifescu e măcar agreabilă în Eliza, în timp ce Clara Vodă, în Mariana, e complet ştearsă şi de neînţeles. În final, apariţia „mafiotică" a lui Petrică Popa (Anselm) înviorează puţin atmosfera, schimbând însă iarăşi registrul, spre parodia caricaturală. Remarcabile, mai ales prin autoironia lor fină, sunt interludiile cântate şi interpretate de Bogdan Vodă, pe versurile scrise de Romulus Vulpescu, excelentul autor al traducerii (şi adaptării) piesei.

VICTOR PARHON

P. S.

Încetarea din viaţă a lui George Constantin, în urma unei mai vechi boli de inimă şi a unei operaţii pe cord deschis, după susţinerea a numai cinci reprezentaţii cu **Avarul,** ne obligă la reconsiderarea felului în care i-am perceput – şi poate nu numai noi – această ultimă creaţie scenică. Departe de a se „menaja", atunci când „puncta" doar, în unele momente. Actorul îşi drămuia de fapt ultimele forţe, nu pentru a-şi prelungi viaţa, ci pentru a ne oferi, tot nouă, spectatorilor săi, clipe de încântare durabilă. Când atât de puţină lume mai ştie să îmbătrânească nu frumos, ci măcar decent, George Constantin ne-a arătat, până în ultima clipă, că se poate nu numai trăi, ci şi muri cu o demnitate şi o decenţă exemplare. ■

LA A DOUA ABORDARE

PEER GYNT de Henrik Ibsen ● TEATRUL MIC ● Data reprezentaţiei: 5 mai 1994 ● Regia: Ştefan Iordănescu ● Decorurile: Doru Păcurar ● Costumele: Irina Solomon, Dragoş Buhagiar ● Muzica: Ildiko Fogarassy ● Distribuţia: Dan Condurache (Peer Gynt), Cristian Iacob (Peer Gynt tânăr, Topitorul de nasturi), Nicolae Dinică (Unchiaşul din Dovra), Rodica Negrea (Aase), Cătălina Mustaţă (Solveig), Liliana Pană (Anitra, O fată la nuntă, Priculici), Dana Dembinski (Ingrid, Femeia în verde), Constantin Bărbulescu (Aslak, Priculici, Trumpeterstraale, Huhu, Căpitanul corăbiei, Omul sur), Avram Birău (Bucătarul nunţii, Priculici, Eberkopf, Un felah, Bucătarul corăbiei), Vitalie Bantaş (Mirele, Priculici, Ballon, Un nebun, Primarul), Claudiu Istodor (Un flăcău la nuntă, Priculici, Un copil urît, Hussein, Cârmaciul corăbiei).

În 1985, pe scena Studioului Casandra, Ştefan Iordănescu prezenta rezultatul unei prime lecturi a piesei ibseniene: un spectacol ce impresiona prin dinamica evoluţiilor de grup într-un spaţiu auster al memoriei, unde emoţia şi gândul căpătau contur, configurând experienţa generică a ratatului şi proiectând-o până în contemporaneitate.

În 1994, pe scena Teatrului Mic, Ştefan Iordănescu se lansează într-o montare de mai mare amploare, asigurându-şi colaborarea a trei scenografi – Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar, autorii originalelor costume, şi Doru Păcurar, semnatarul plurifuncţionalului decor –, a unui maestru de elegantă mişcare scenică, Florin Fieroiu, cărora li s-a alăturat şi creatoarea unei muzici eterice, Ildiko Fogarassy. Decupajul regizoral operat pe traducerea lui Adrian Maniu, prevalându-se de tehnica picturală a clarobscurului, propune structurarea materiei dramaturgice într-o nouă succesiune de tablouri, esenţializate şi actualizate (nu totdeauna cu aceeaşi consecvenţă). La Judecata de Apoi, într-o incintă de tribunal desprinsă parcă dintr-o patinată pânză flamandă, Peer Gynt, îmbrăcat într-un costum de călătorie de secol XIX, se înfăţişează ca un ins îmbătrânit de haotica sa existenţă consumată între realitate şi ficţiune. El este interpelat de către purtătorul de cuvânt al instanţei supreme, Topitorul de nasturi, ce se dovedeşte a fi propria sa ipostază de om tânăr şi exaltat, care-l va urmări întreaga viaţă, somându-l până în ultima clipă să facă dovada modului în care a fost sau nu el însuşi. Optându-se pentru această spectaculoasă dedublare (soluţie de factură romantică, implicată în text, indirect, prin identitatea mamă-iubită), altitudinea poemului filosofic apare diminuată: drama interiorităţii este deturnată într-o ilustrativă etalare a degradării idealismului în veleitarism. Visătorul juvenil, sfâşiat de tragica dilemă: raţiune (a fi tu însuţi) sau instinct (a te satisface pe tine însuţi), eşuează ca ordinar mistificator/impostor.

Interesantă şi actuală, această concepţie scenică demarează inspirat printr-un minunat balet al fanteziei, în care fiul mitoman îşi antrenează tânăra mamă. Hârjoana spiritual-senzuală a protagonistului se va repeta în medii şi conjuncturi diferite, indicând alegoric confruntările sale cu fantasmele ce-l bântuie, la figurat sau la propriu, graniţa dintre planul real şi cel oniric nefiind niciodată clar marcată. În mod surprinzător se alunecă însă tot mai mult într-o şarjă groasă. Sigur, s-ar putea motiva că a fost urmată lecţia vodevilescă a lui Scribe, mentor recunoscut al autorului norvegian în materie de articulaţie dramaturgică, dar atunci de ce să fi fost abandonată filiaţia secundă goetheeană?! Viciul esenţial al montării poate fi stabilit atât în această concesie inadmisibilă făcută gustului îndoielnic al unui public ipotetic, cât şi în incapacitatea de a lucra cu un singur actor întreaga partitură, deşi ambii interpreţi au datele necesare susţinerii rolului la intensitatea faustică autentică pretinsă de această piesă inspirată de modelul uman kierkegaardian. Divizată în două entităţi fizice distincte, reprezentând una atracţia, cealaltă repulsia, conştiinţa eroului este văduvită de tensiunea conflictului dintre amuzament şi suferinţă. Damnaţiunea revoltatului hedonist, a nonconformistului căutător de idealuri este eludată complet.

Actor ce şi-a uitat de veritabila capacitate de seducţie prin tăcere, prin privire, prin trăire, Dan Condurache ratează şansa unei creaţii pe care talentul său excepţional o merita, complăcându-se în-tr-un exibiţionism facilitat şi de mizanscena pletorică. Cristian Iacob, în ciuda vârstei, maturizat artistic de performanţe anterioare, are forţa transcendenţei poetice şi ironia comiterii saltului de la fabulaţia infantilă la evazionism. Rodica Negrea îşi desăvârşeşte maniera „poldiană" (Leopoldina Bălănuţă este o maestră demnă de urmat!) şi vibrează prin patosul exaltant al mamei, cucerită de fantezia debordantă a fiului, prin palpitul muribundei, prin tragismul posturii finale de Madonă a unei jertfe inutile. Cătălina Mustaţă reînvie luminiscenţa iubirii eterne a unei eroine de legendă. Din mitologia scandinavă par pogorîţi şi ceilalţi proteici interpreţi – Dana Dembinski, Liliana Pană, Nicolae Dinică, Claudiu Istodor, Constantin Bărbulescu, Vitalie Bantaş, Avram Birău – ce se metamorfozează continuu din ţărani în priculici şi din fiinţe de vis în autentici navigatori pe mările lumii, fiecare păstrându-şi, dincolo de orice deghizament, o notă de haz personal, care însă se alterează în absenţa unui ritm susţinut. Demonstraţia pierde treptat din frumuseţea iniţială, întemeiată pe unitatea întru diversitate a ambianţei. Devine greoaie până şi mânuirea decorului de sugestie multiplă: agoră justiţiară sau nupţială, natură imaginară, montană, deşertică sau oceanică, univers rural, colonial sau pur şi simplu spaţiu concentraţionar al dementei evolutive.

Pentru înfăţişarea discontinuă a istoriei unui destin atins de abulie este cu atât mai necesară coerenţa viziunii globale asupra imposibilităţii de mediere a contrariilor!

IRINA COROIU

UN EXCELENT RECITAL ACTORICESC

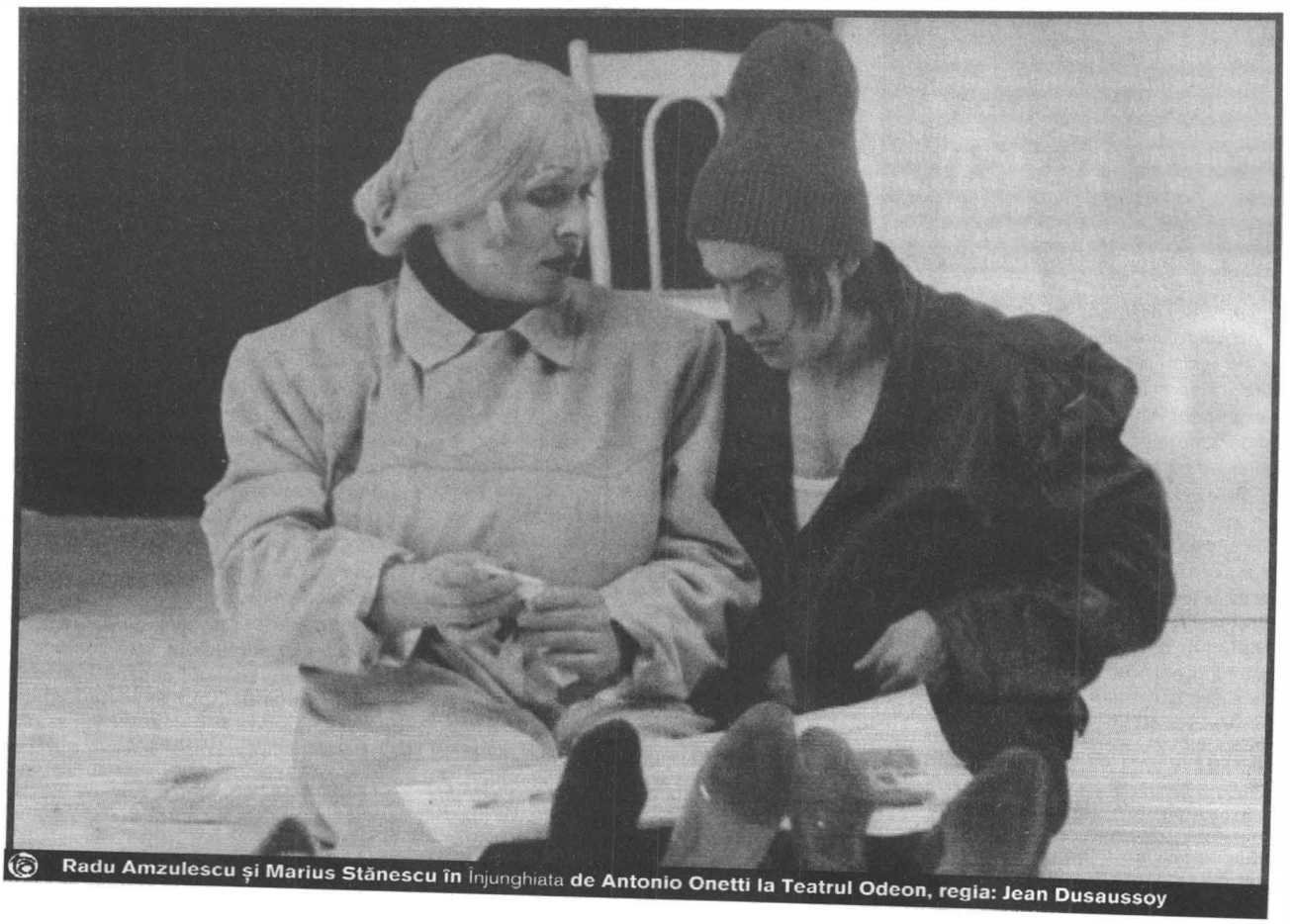
ÎNJUNGHIATA de Antonio Onetti. În românește de Irina Călin ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentației: 14 martie 1994 ● Regia: Jean Dusaussoy (Franța) ● Scenografia: Doina Levintza ● În distribuție: Radu Amzulescu, Marius Stănescu.

O piesă scurtă, numai în două personaje, ce pare să scandalizeze de la început prin violența și vulgaritatea limbajului ei. Numai că limbajul acesta, „vulgar", nu e decât intens caracterizant pentru condiția personajelor, aflate pe ultimele trepte ale degradării morale. Căci suntem în lumea borfașilor și a prostituției homosexuale, o lume aparent fără Dumnezeu și fără speranță. Că nu e totuși așa, că până și în cea mai decăzută ființă umană își poate face apariția un sâmbure de lumină și credință, capabil s-o scoată din propria-i condiție și s-o ridice până la identificarea cu divinitatea, ne-o va dovedi piesa acestui autor de incontestabil talent și profundă originalitate, care este Antonio Onetti. Ea prilejuiește – la Sala Pod a Teatrului Odeon – un excelent recital actoricesc, în care-și dau replica, fără menajamente, Radu Amzulescu și Marius Stănescu. Primul, aproape de nerecunoscut în compoziția unui travestit sexual, cel de-al doilea în rolul unui mărunt borfaș, care va ajunge aproape „firesc" la crimă. Ambii evită tentația pitorescului facil și a supralicitării violențelor de limbaj, urcând, treptat, Golgota propriei drame.

În lipsa de ostentație a parcurgerii drumului de la abject la sublim sunt de întrezărit, desigur, și uneltele regiei. Din păcate, ostentația se va produce chiar în finalul „regizoral", lipit, refuzând personajelor dreptul la dramă și identificare. Introducerea acestei „distanțări" relativizante iese din cheia spectacolului și pare mai mult un capriciu juvenil, în ciuda aparențelor de mare profunzime. Până la acest „amănunt", spectacolul are o impecabilă coerență lăuntrică și impresionează puternic prin jocul celor doi actori, dând adevărata măsură a înzestrării tinerei trupe de la Odeon. Costumele Doinei Levintza au, încă o dată, rafinament cromatic, forță sugestivă și strălucire teatrală.

Ar mai fi poate de adăugat că spectacolul are și meritul de a diversifica gama genurilor de reprezentații pe care ni le oferă în ultimul timp – în chip vădit programatic – Teatrul Odeon. Ceea ce nu e deloc puțin lucru și nici nu se întâlnește la tot pasul.

■ **V. P.**



Radu Amzulescu și Marius Stănescu în Înjunghiata de Antonio Onetti la Teatrul Odeon, regia: Jean Dusaussoy

DACĂ EMOȚIE NU E...

SĂPTĂMÂNA LUMINATĂ de Mihail Săulescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ ● Data reprezentației: 12 februarie 1994 ● Regia: Mihai Măniuțiu ● Scenografia: Doina Levintza ● Muzica: Iosif Herțea ● Distribuția: Melania Ursu, Viorica Mischilea, Marius Bodochi, Miriam Cuibus, Dorin Andone, Anda Chirpelean, Petre Băcioiu, Virgil Müller, Dana Trifon. Dansează: Sergiu Anghel.

Săptămâna luminată – de fapt, întreaga literatură a lui Mihail Săulescu – este, în prezent, nedrept de puțin cunoscută spectatorului și deopotrivă cititorului român. Mort în primul război mondial, la doar 28 de ani, Săulescu apucase totuși să publice două volume de versuri (**Departe...** și **Viața**). **Săptămâna luminată**, dramă într-un act de o rezonanță singulară, de un suflu poetic aparte, a avut însă premiera după moartea autorului, în stagiunea 1921–1922, la Naționalul din București, într-un spectacol coupé (alături de **Avarul**) regizat de Victor Bumbești. Tot atunci, piesa a fost și tipărită în „Biblioteca Teatrului", colecție căreia dramaturgia românească îi datorează enorm. Textul (despre care multă vreme s-a crezut că este singura lucrare dramatică a poetului Săulescu) a mai fost pus în scenă, în anii '30, la Naționalul din Iași și la cel din Cluj; Nicolae Brânzeu a compus un poem simfonic inspirat din drama lui Săulescu (și acesta, reprezentat la Opera Română). Neignorată, deci, de teatre, bine primită de fiecare dată de public, piesa nu a fost însă preluată – după știința noastră – decât o dată în repertoriul de după 1945. Poate era și dificil să faci „să treacă" un titlu ce trimitea atât de direct la religie, „opium pentru popor", dar și mai dificil era de acceptat „metafizica" textului.

Exact această metafizică, exact acel spațiu în care spiritul se întâlnește cu materia și se încearcă apropierea de Dumnezeul creștin prin practici rituale păgâne par a-l fi atras pe Mihai Măniuțiu, autorul spectacolului cu **Săptămâna luminată** la Naționalul din Cluj. Un punct de plecare întru totul îndreptățit, extrem de generos ca posibilități scenice, dar și o capcană în același timp; capcană legată de seducția formei, a compunerilor plastice și sonore din care emoția dispare. Este pericolul pe care regizorul nu a putut (vrut?) să-l evite, și această lipsă de sevă ajunge a nărui și frumusețea imaginilor. Spectacolul nu tulbură, nu emoționează și această **evidență** a intențiilor ajunge să răstoarne efectele urmărite: solemnitatea devine emfază, vitalitatea primitiv-ingenuă pare licențiozitate gratuită, hieratismul mișcării nu impune, ci naște un (început de) zâmbet ironic. E ciudat, dar tocmai stăruirea asupra ritului face să piară fiorul, taina.

Sigur că există în spectacol și momente de reală frumusețe scenică (de obicei, cele mai simplu concepute), dar acestea nu reușesc, din păcate, să dea tonul general, să imprime un suflu de autenticitate – poetică, filosofică, dramatică – întregului. Foarte bună muzica (Iosif Herțea), decorative costumele (Doina Levintza), concentrați și foarte riguroși în menținerea unei modalități speciale de interpretare – actorii (Marius Bodochi, Miriam Cuibus, Melania Ursu, Dorin Andone, cărora li se alătură, nu fără inevitabilele diferențe stilistice, contribuția dansatorului și coregrafului Sergiu Anghel); toate acestea nu reușesc însă să atenueze senzația de uscăciune pe care o lasă spectacolul. Nici sentimentul că asiști la exemplificarea (artistic concepută, e adevărat) a unei prelegeri cu tema „Obiceiuri la români". Prelegere și exemplificare destinate unui public distins, cunoscător al multor zone foarte bogate în practici, ritualuri etc., public mereu interesat – și pe drept cuvânt – să-și îmbogățească acest tip de zestre culturală, să parcurgă mereu noi trasee spirituale în spațiu și timp.

Ceea ce se simte mai puțin, ceea ce apare în spectacolul lui Măniuțiu doar prin deducție este motivul fundamental al piesei, al unei întregi literaturi, al **unor** întregi mitologii: ideea jertfei. Ideea din care s-au născut religii, pe care s-au clădit civilizații, ideea ce apare, în drama lui Săulescu, în versiunea sa cea mai răspândită și cea mai convingătoare: sacrificiul matern. Dincolo de vrăjile, semnele plastice, spectaculoasele ritualuri ale spectacolului, în **Săptămâna luminată** o mamă își ucide fiul pentru ca acesta să se înfățișeze înaintea Domnului în săptămâna luminată, atunci când păcatele sunt iertate. Păcatul fiului de a fi omorît pe un semen al său nu poate fi șters; el poate fi asumat însă de mama ce va plăti. **ea**, în fața Judecății de Apoi, pentru moarte de om.

CRISTINA DUMITRESCU

MUZICA ÎMPOTRIVA TIRANIEI

FERMA ANIMALELOR, muzical după romanul omonim al lui George Orwell ● Dramatizarea: Sir Peter Hall. Cântece compuse de Richard Peaslee. Traducerea: Mihnea Gafița ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA ● Data reprezentației: 14 aprilie 1994 ● Adaptarea și regia: Cristian Hadjiculea ● Scenografia: Adriana Grand ● Muzica: Nicu Alifantis ● Mișcarea scenică și coregrafia: Francisc Valkay ● Distribuția: Ilie Gheorghe, Angel Rababoc, Valentin Mihali, Marian Negrescu, Natașa Raab, Lamia Beligan, Ion Colan, Valer Dellakeza, Anca Dincă, Adrian Andone, Tamara Popescu, Silviu Geamănu, Adriana Moca, Mirela Cioabă, Anca Mihaela Dinu, Geni Macsim, Valeriu Dogaru, Gabriela Baciu, Monica Modreanu, Iosefina Stoia, Vladimir Juravle, Constantin Cicort, Tudorel Petrescu, Theodor Marinescu, Floriana Ioan, Marian Ilie, Dora Chirilescu.

Apetența publicului românesc de azi pentru spectacolul cu miză profund politică, punând în discuție nu doar abuzurile, ci și mecanismele puterii, e rodul unora dintre cele mai valoroase și mai curajoase strădanii ale creatorilor teatrului românesc, încă de la începuturile sale, trecând prin Caragiale și ajungând la ultimele decenii ale „epocii de aur". Apetența pentru **muzical** e doar de presupus și de verificat, de aci încolo, căci publicul nostru n-a avut până acum posibilitatea să urmărească pe scenă decât comedii muzicale, cu „cântece", nu muzical-uri propriu-zise, în accepția consacrată a termenului (și cu desfășurarea de forțe pe care o presupune acest gen). Chiar dacă unele tentative n-au lipsit nici în anii trecuți, fie că ne-am aminti de **Nevestele vesele din Windsor** de la Piatra Neamț, pe muzica lui Nicu Alifantis, în regia lui Alexandru Tocilescu, ori, mai de curând, de **Adio, femei**, cu Angela Similea și Ștefan Iordache, reprezentațiile nu dispuneau însă și de un compartiment coregrafic pe măsură. Adică nu erau propriu-zis muzical-uri, în a căror ființă

Scenă din Ferma animalelor **după George Orwell la Teatrul Național din Craiova, regia: Cristian Hadjiculea**

coregrafia este obligatorie, și încă pentru toată lumea. Actorul de muzical nu mai este tradiționalul actor de proză, ci unul cu o condiție fizică superioară, perfect antrenat și pentru muzică, și pentru dans, osmoza lor cu povestea, cu **story**-ul (uneori, fără prea mari pretenții) dând specificitate genului, neapărat de „mare montare" (prin costume, decoruri, scenotehnică, iluminări cu efecte speciale etc.). Gândit de la început pentru o lungă serie de spectacole (ce poate depăși chiar 20 de ani, cu alte și alte distribuții!) și pentru o eventuală circulație internațională (de obicei de la Londra la New York și, de aici, la Paris și Budapesta), muzicalul se poate transplanta, plătind cuvenitele drepturi de autor, cel puțin pentru scenariu și muzică, dacă nu și pentru costume și coregrafie. E o afacere de milioane, în care se și investesc, de altfel, destule milioane, nu întotdeauna recuperabile, chiar când costul biletului este de 40–50 de dolari. Cum la noi asta ar însemna salariul mediu pe lună, montarea muzicalului în România părea sortită mileniului următor. Cine să investească și ce să recupereze, câtă vreme prețul biletului de teatru este în general sub acela al unui pachet de țigări? Există încă, ce-i drept, subvențiile bugetare, dar ele au darul de a ne reaminti conceptul de **teatru sărac**, diametral opus aceluia de **muzical**. Și mai există și **sponsorii**. Contribuțiile lor, cumulate, rămân totuși departe de a putea acoperi cheltuielile de montare ale unui muzical ce-și respectă condiția.

Ei bine, depășind toate aceste greutăți, Teatrul Național din Craiova ne oferă, la 14 aprilie 1994, prin **Ferma animalelor**, în regia lui Cristian Hadjiculea, primul muzical românesc în adevăratul înțeles al cuvântului. Iar acest muzical nu e doar o glumiță deconectantă, ci un veritabil spectacol de teatru politic. Performanța – în condițiile date – e realmente extraordinară și trebuie salutată ca atare, în ciuda imperfecțiunilor ei, inerente oricărui început.

Pornind de la dramatizarea semnată de Sir Peter Hall după romanul omonim al lui George Orwell, cu cântece compuse de Richard Peaslee, regizorul Cristian Hadjiculea ajunge la o **adaptare** a textului, care-i justifică întregul demers artistic. Cunoscuta alegorie a lui Orwell va căpăta în final semnificații politice actuale, ce nu-l pot lăsa indiferent pe spectator. Revolta animalelor impotriva tiraniei bătrânului porc Napoleon riscă să nu schimbe nimic de vreme ce uciderea lui nu are ca rezultat decât venirea la putere a porcilor tineri. Deznădăjduite, epuizate, animalele par blestemate s-o ia din nou de la capăt, neputând depăși condiția „fermei" ce li s-a rezervat. Un suflu de tragedie antică se face astfel simțit în patetic și tulburătorul final al muzicalului.

Regizorul și-a asigurat o echipă de realizatori de mâna întâi. Scenografa Adriana Grand – cu siguranță, fără a avea la îndemână chiar toate mijloacele materiale pe care și le-ar fi dorit – reușește să creeze totuși impresia că nimic nu i-a lipsit, fiecare element de decor, de costum sau de recuzită funcționând cu necesitate și având incorporată în el o mare capacitate de sugestie. Să amintim doar jugurile pe care le poartă la un moment dat animalele, mai sugestive poate decât oricare alt argument al textului. Aceeași dorință de dezvăluire a esenței printr-un detaliu semnificativ o regăsim aproape în fiecare costum, după cum o vom regăsi și la nivelul ansamblului, în mișcarea scenică și coregrafia semnate de Francisc Valkay, în comentariul sonor plin de maliție al muzicii de scenă compuse

de Nicu Alifantis, în compoziţiile plastice în mişcare, deosebit de expresive şi datorită efectelor speciale de ecleraj (maestru de lumini – Vadim Levinski).

Una dintre cele mai importante performanţe ale acestui spectacol îi aparţine fără îndoială lui Francisc Valkay, căci nu e deloc uşor să transformi o trupă de actori de proză (fie ea şi foarte bine antrenată în ultimii 4–5 ani în execuţii „corale") într-o trupă de actori totali, care se mişcă ritmic şi dansează în scenă nu altfel decât cu vădit profesionalism. Sigur că nu toate momentele sunt perfect cizelate, dar drumul parcurs e impresionant şi ascunde o uriaşă cantitate de muncă şi o extraordinară ambiţie artistică, pentru care – dincolo de observaţiile şi departajările ce se pot face – merită să fie felicitaţi toţi actorii.

Adevărat pilot de formula 1, ştiind să-şi calculeze şi să-şi dozeze perfect eforturile pentru a scoate un cât mai mare efect artistic chiar din fiecare privire, Ilie Gheorghe se distanţează sensibil de restul plutonului, strălucind din nou într-un rol de palmares: bătrânul porc Napoleon. Să faci un asemenea rol şi totuşi să laşi aceeaşi impresie de totală detaşare, de plutire în scenă, ca şi cum un peşte şi-ar regăsi mediul său acvatic natural, e o performanţă ce nu se întâlneşte decât la câţiva dintre marii actori ai unei epoci. Am senzaţia că Ilie Gheorghe nu mai poate fi „natural" decât pe scenă. Şi nici un alt actor, până la el, nu mi-a dat această senzaţie. Viclenia diabolică a personajului său, osândind dintr-o privire, dar cu zâmbetul pe buze, e o pagină antologică a creaţiei teatrale contemporane.

Regizorul nu şi-a dorit totuşi un spectacol al evoluţiilor solistice, ci al orchestrării „grupurilor de instrumente" actoriceşti, mijloacele de expresie individuale cerându-se a fi subordonate jocului de echipă. Ceea ce nu ne va împiedica să distingem o serie de interpretări pregnant particularizate datorate lui Marian Negrescu (Boxer, Un Bou) şi lui Valer Dellakeza (Minimus), Nataşei Raab (Clover) şi Lamiei Beligan (Muriel). Se reţin, de asemenea, contururile schiţate de Adriana Moca (Pisica) şi Tamara Popescu (Oaia), ori grupuri de personaje, precum cel al Vacilor, întruchipat de Gabriela Baciu, Monica Modreanu şi Iosefina Stoia. Se „văd" nu numai actorii de bază ai teatrului, care deţin roluri importante, precum Valentin Mihali (Squealer), ci şi câţiva tineri, de curând sosiţi în trupă, între care Anca Dincă (Mollie, O Vacă), Adrian Andone (Benjamin, Dl. Pilkington) şi Silviu Geamănu (Domnul Jones). Dincolo de multe alte „nominalizări" care s-ar putea face, meritul principal rămâne al **echipei** şi al celui care s-a învrednicit să dea tuturor acestor strădanii un gând mai înalt şi o miză politică avertizatoare.

Fluenta traducere românească a textului e datorată lui Mihnea Gafiţa şi nu lasă de dorit decât în privinţa tălmăcirii cântecelor, care cereau un alt fel de dexteritate profesională. Nu o dată, actorii par să se poticnească tocmai în frazarea muzicală a textului acestor cântece, fapt ce ar necesita unele repetiţii suplimentare. Ele ar fi utile şi pentru finisarea unor scene de ansamblu, ca şi pentru eventuala scurtare a primei părţi a reprezentaţiei, încă trenantă. Ar fi păcat ca spectacolul să nu tindă în continuare spre acea perfecţiune a execuţiei care ţine şi ea tot de exigenţele muzicalului.

VICTOR PARHON

TEATRU POLITIC OFENSIV

CURVE DE LUX de Radu Iftimovici ● TEATRUL NAŢIONAL DIN TÂRGU-MUREŞ ● Data reprezentaţiei: 10 aprilie 1994 ● Regia: Dan Alecsandrescu ● Scenografia: Gabriela Bondărescu-Catargiu ● Distribuţia: Ion Săsăran (Maxim), Marinela Popescu (Păuna), Cornel Popescu (Popescu), Liliana Dărlea (Margot), Cornel Răileanu (Serghei), Smara Marcu (Fana), Cristina Pardanschi (Beatrice), Petru Ghimbăşan (Jurubiţă).

În timp ce alte teatre (din capitală şi din ţară) aduc o contribuţie temeinică la răspândirea „armonioasă" a piesei străine (în speţă, occidentale) în spaţiul cultural românesc, inclusiv promovând comedioare insipide, cu speranţa ieşirii (din ţară) şi a pătrunderii în Europa (şi – de ce nu? – şi-n lumea de peste mări şi oceane), Teatrul Naţional din Târgu-Mureş are din nou curajul lansării unei piese româneşti inedite. Piesa se dovedeşte – indiferent dacă suntem sau nu de acord cu tema propusă de autor, dacă aderăm sau nu la punctul de vedere exprimat şi logic argumentat – de o acută actualitate. Căci autorul îşi propune (dacă reuşeşte sau nu, asta-i o altă problemă) să declanşeze un proces de asanare morală, de eliberare de stihiile unui trecut nu prea îndepărtat. Este vorba despre piesa – cu un titlu cam licenţios – **Curve de lux** de Radu Iftimovici, prezentată, după cum ne anunţă afişul, în „premieră mondială" (probabil că noţiunea de „premieră absolută" s-a demonetizat, ca făcând parte din detestatul limbaj de lemn).

Revenirea în forţă a lui Radu Iftimovici – autor care a debutat pe aceeaşi scenă cu incitanta piesă **Nu ucideţi caii verzi** – nu este, credem noi, chiar întâmplătoare. Dramaturgul a debutat şi, surprinzător, a avut în perioada ceauşistă o ascensiune rapidă graţie curajului de a aborda teme prohibite. Modalitatea era frustă, directă, de tip mai puţin dramatic şi mai mult jurnalistic, într o vreme în care ziarele nu aveau voie să spună adevărul. Adevărurile exprimate – cu sau fără voie de la poliţie – aveau o uimitoare forţă de demascare a regimului totalitar, a racilelor care-i măcinau pe dinăuntru mecanismul ruginit. Ele au culminat în comedia **Creşteţi vipere la sân,** în care autorul are premoniţia dărâmării şandramalei comuniste şi pe care forurile de partid de la Braşov au oprit-o la vizionare, în decembrie 1989. Piesa a văzut, totuşi, lumina rampei după revoluţie, învingând alte piedici; de astă dată, de origine postdecembristă. Aceste adevăruri, deci, au avut – şi trebuie să constatăm că, în parte, încă mai au – un impact şocant asupra derutatului spectator, care le aplauda cu frenezie, pentru că îi dădeau sau îi alimentau speranţe nemărturisite. Când în dramaturgia românească predomina metafora, piesele lui Iftimovici produceau vâlvă prin curajul politic, şi mai puţin estetic, cu care puneau degetul pe rană.

Noua sa piesă, scrisă cu inteligenţă şi nu lipsită de calităţi dramaturgice, bazată pe o minuţioasă documentare, mizează pe aceeaşi carte, aducând în prim-plan drama unui intelectual rafinat şi integru: Maxim, profesor universitar. El scrie o carte intitulată „Curve de lux" în care îşi permite să pună la stâlpul infamiei pe marii oameni de cultură ai acestei ţări – Mihail Sadoveanu, C. I. Parhon etc. – pentru vina de a fi colaborat cu noul regim, în speţă cu ruşii, facilitând, prin înaltele funcţii de stat în care fuseseră instalaţi, sovietizarea ţării, începutul durerosului proces de reprimare a valorilor româneşti interbelice. Dar în timp ce profesorul Maxim, fost disident, caută a fi neclintit în urmărirea sau demascarea şi ostracizarea acestor „curve de lux", în viaţa lui reapare Popescu, un prieten de altădată. Acesta este secondat de Serghei, colaboraţionist recrutat în închisoare şi pervertit la odioasa funcţie de torţionar politic şi moral. Intruziunea se produce în ciuda obstacolelor ridicate de Păuna, cea de a doua soţie a savantului. Popescu este omul care ştie tot, care leagă şi dezleagă din umbră destine, inventând şi punând în aplicare scenarii, toate de pe poziţia, chipurile, individului apolitic, mânat doar de interese pur patriotice şi situat deasupra intereselor de partid, ca un arbitru imparţial. Popescu îi aduce profesorului propunerea de numire a sa într-un post de ambasador,

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

ca răsplată în schimbul tăcerii. Când Maxim refuză categoric, Popescu nu ezită să-l şantajeze, să-i amintească (lovitură de teatru!) de o perioadă în care şi el, profesorul – aparent imaculat – a colaborat cu „băieţii cu ochi albaştri". Mai mult, îi dezvăluie şi cruntul adevăr: întâmplarea prin care Maxim, părăsit de prima soţie, a întâlnit-o pe cea de-a doua nu-i o consecinţă a hazardului, ci a unui diabolic scenariu, perfect regizat. Căci Păuna, femeia pe care o iubeşte, descendentă dintr-o familie de viţă nobilă, nu-i altceva decât o agentă a fostei Securităţi, strecurată cu abilitate în casa profesorului pentru a-l spiona. Ea recunoaşte, iar Popescu, triumfând, îşi savurează victoria. Profesorul n-are încotro – piesa, în mare, pare a se întâlni, cel puţin tangenţial, cu romanele lui Pavel Coruţ – şi acceptă compromisul. Situaţia e fără ieşire. Şi, deşi prin gura profesorului Radu Iftimovici demască virulent pe marii colaboraţionişti, prin lovitura de teatru din final deschide (voluntar sau involuntar) portiţa reabilitării tuturor celor implicaţi. Pentru că înainte de căderea cortinei, deducem că şi autorul a înţeles că „omul este sub vremi" şi, dacă n-ar exista extraordinar de fina ironie, am crede că şi el e de partea acestei fiinţe din umbră pentru care pluripartitismul şi parlamentarismul nu sunt decât o mascaradă peste care se trece cu uşurinţă, jocurile făcându-se în culise, acolo unde converg toate firele unei puteri suprastatale.

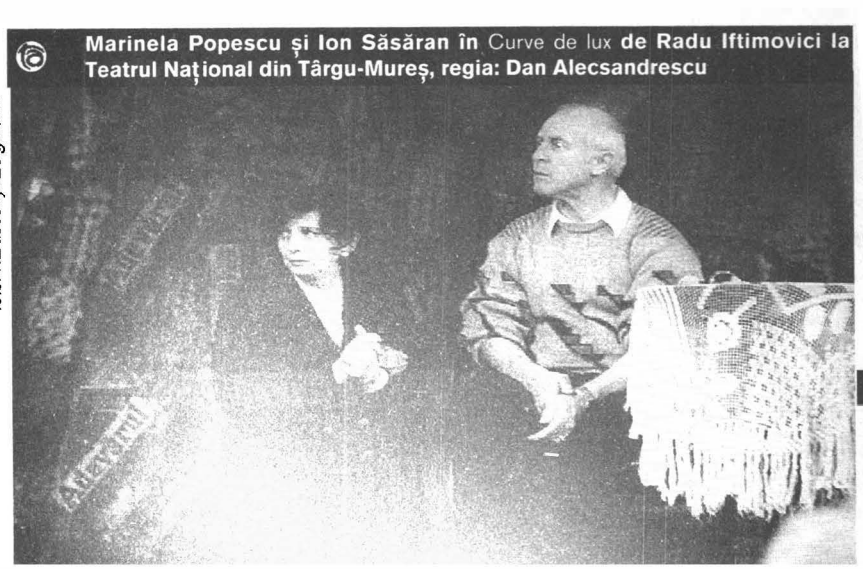
Radu Iftimovici trage un semnal de alarmă, demască, ironizează, avertizează, acuză? Toate acestea la un loc, într-un text dramatic în care iluzia e spartă, făcând loc convenţiei afişate şi mai ales dezbaterii, dialogului direct cu spectatorii pe care caută să-i implice în acţiune, cel puţin la nivel ideatic. Piesa este, prin mijloacele care l-au consacrat pe autor, un text dramatic ce se înscrie în sfera teatrului politic, un teatru politic ofensiv. Autorul a fost în opoziţie pe vremea lui Ceauşescu şi a rămas, consecvent cu sine, de aceeaşi parte a baricadei, adică tot în opoziţie. Cu cine? Mai ales cu forţele oculte, care fac jocurile în culise, împărţind cărţile pe sub masă, în scopul muşamalizării şi ascunderii adevărului, zice autorul. Că Radu Iftimovici este la ora actuală cel mai jucat autor român contemporan (cu două piese în patru teatre, un adevărat record!), poate că nici asta nu-i chiar o simplă întâmplare.

Regizorul Dan Alecsandrescu, care a fost şi pe vremuri un declarat (şi chiar premiat) campion al premierelor absolute cu texte româneşti nu se dezminte (spre lauda şi cinstea lui) nici de această dată. El se apleacă asupra piesei cu înţelegere, curaj şi deplină responsabilitate morală, încercând, cu rezultate bune, obţinute printr-un profesionalism cert, să creeze o tensiune interioară, amplificând starea de ambiguitate sugerată în text, şi mai ales în subtextualitatea lui, gradând conflictul cu pricepere şi decupând cu dexteritate acele momente care definesc mai bine starea morală a eroilor acestei bizare întâmplări dramatice. Într-un decor ciudat (autoare: Gabriela Bodnărescu – Catargiu), cu evidentă intenţie metaforizantă, refuzându-se unui realism crud, pe care piesa îl conţine totuşi – un fel de peşteră enormă, cu ferestre zdrenţuite şi ogive palid luminate pe dinafară, ai cărei pereţi sunt întesaţi, discret şi totuşi, evident, de titlurile ziarelor de ieri şi de azi: „Scânteia", „România liberă", „Adevărul" „Munca", „Ultimul cuvânt" etc., sugerându-se în acest fel o anumită continuitate –, Dan Alecsandrescu, un adevărat maestru al stilului realist-psihologic, se retrage cu modestie în spatele actorilor pe care-i dirijează spre crearea personajelor din lumini şi umbre, starea psihologică fiind dominantă. Afectivitatea, trăirile intense, un soi de angoasă sunt modalităţi sigure de subliniere, în contextul dat, a mecanismului gândirii şi relaţionării personajelor. Nu există în acest spectacol nimic ostentativ, apăsat. Se joacă discret, uneori – mai ales în partea I – chiar cu o uşoară timiditate şi într-un ritm prea monoton, actorii rostindu-şi replicile într-o tonalitate prea detaşată. Partea a doua, însă, capătă ritm, tensiunea creşte, făcându-ne să înţelegem structura compoziţională a întregii viziuni regizorale.

În rolul-pilon al profesorului Maxim, Ion Săsăran evoluează mobilându-şi personajul pe dinăuntru, afişând o siguranţă de sine emanată dintr-un statut moral de om integru, trecând de la calmul imperturbabil cu care-şi linişteşte soţia la momente de derută şi uluială (uneori cam apăsată), când află adevărul, ajungând ca în final să fie copleşit de îngenuncherea sa ca urmare a compromisului pe care e obligat să-l facă. Marinela Popescu (Păuna) poartă în sine, încă de la început, povara grea a neliniştii cauzate de obsesia vinovăţiei, punctând excelent, într-un fel propriu actriţelor de talent autentic, încercările disperate de evitare a unei întâlniri cu misteriosul Popescu, şeful care a „implantat-o" în viaţa sufletească – şi nu numai – a profesorului. Stăpânind bine mijloacele necesare conturării unui personaj cu viaţă sufletească bogată, zbuciumată şi contradictorie, marcată adânc de culpabilitate, Marinela Popescu devine forţa centrifugă a întregii drame, jucând cu ştiinţa gradării traiectoria vinovăţiei, purificându-şi personajul prin chinurile unei suferinţe izbăvitoare de păcat. Înzestrându-şi eroul cu un calm desăvârşit, cu un permanent rictus ironic în colţul buzelor subţiri şi cu o privire tăioasă, pârşivă, de curvă bătrână, ce penetrează ca nişte fulgere sticla ochelarilor săi de mai bună vedere (oare asemănarea cu Virgil Măgureanu să fie o simpă întâmplare?), Cornel Popescu, acest actor de farmec histrionic şi vie inteligenţă, îşi creează personajul din tuşe subţiri, cu delicateţe şi fineţe, înzestrându-l, în ciuda aparenţelor de ins oarecare, cu puteri magice emanate din forţa organismului pe care îl reprezintă. Cornel Răileanu, în rolul profesorului pederast – personaj ce marchează conştiinţa pătată a convertitului din închisoare la bunăstarea asigurată de un mecanism diabolic –, se comportă cu un firesc demn de admirat. Nimic ţipător în aceste strecurări furişate între personajele reale, ca o umbră dintr-o lume paralelă, regizorul învestindu-l cu funcţia de alter-ego a „patriotului" Popescu. Liliana Dârlea întrupează, cam apăsat şi ostentativ, pitorescul personaj Margot, fiica handicapată a lui Popescu – probabil, în viziunea autorului, blestemul providenţei pentru relele comise de acesta. Smara Marcu conturează în câteva tuşe comice, agreabile, cu farmec chiar, rolul unei gazetăriţe de la „Evenimentul zilei", iar Cristina Pardanschi arborează şi-şi cultivă pe parcurs un surâs misterios, propriu „detectivului" care cunoaşte criminalul înainte de actul final. Tânărul Petre Ghimbăşan schiţează, într-un rol ingrat, de umplutură, un funcţionar cam închistat şi mărginit.

Să ne înţelegem: nu este un mare spectacol; opţiunea regizorală e de salutat pentru că montarea are la bază o piesă românească, pusă în scenă într-o viziune în care importantă e trăirea psihologică a personajelor şi nu exteriorizarea. E o piesă a cărei temă, cu certitudine, nu-i pe placul tuturor – nici n-are cum. Dar, indiferent dacă ne convine sau nu tema piesei, provocatoare de „procese de conştiinţă" (cum observa Dan Alecsandrescu în caietul-program), ea merită să vadă lumina rampei pentru că, într-o democraţie autentică, trebuie să ascultăm punctele de vedere ale tuturor, chiar şi atunci când, în mod deliberat, se exagerează. În fond, acesta este şi rolul artei: să exagereze, să pună sub lupă ceea ce omul de rând nu poate, sau nu vrea, să vadă.

DIMITRIE ROMAN



Marinela Popescu şi Ion Săsăran în Curve de lux **de Radu Iftimovici la Teatrul Naţional din Târgu-Mureş, regia: Dan Alecsandrescu**

foto: Karácsonyi Zsigmund

LUPING REGIZORAL CU ARIPI

SZARNYAK (ARIPI) de Arthur Kopit. Traducerea: Marx Ágnes ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ, secția maghiară ● Data reprezentației: 11 martie 1994 ● Regia: Theodor Cristian Popescu ● Decoruri și costume: Darko Bakliža (Zagreb) ● Ilustrația muzicală și efecte sonore: Mircea Octavian ● Efecte vizuale: dr. ing. Virgil Petrovici ● Distribuția: Farkas Ibolya (Emily Stilson), Nagy István (Billy), Bartis Ildikó (Mrs. Brownstein), Biluska Annamária (Mrs. Timmins), Fülöp Beáta (Amy), Somody Hajnal (Sora medicală), Kozsik József (Chirurgul), Kárp György (Psihiatrul), Sarkadi Zoltán (Asistentul).

„Ce sunt eu de fapt? O ființă vie, un corp legat de glie, sau totul este doar un vis de pe altă lume? Trăiesc oare sau într-adevăr am murit? Sunt o umbră din lumea umbrelor?"

(Charles Lindbergh: Spiritul Sfântului Ludovic)

La conferința de presă ce a urmat reprezentației cu **Szarnyak – Aripi** din cadrul celei de a doua Întâlniri a Academiilor și Școlilor de Teatru, tânărul student bucureștean din anul IV Theodor Cristian Popescu, semnatarul regiei, afirmase că dorește să monteze texte din dramaturgia universală contemporană mai puțin cunoscute publicului românesc. Primul său spectacol montat la Naționalul târgumureșean a fost cu textul dramaturgului englez Martin Crimp, intitulat **Piesă cu repetiții.** De data aceasta, a optat pentru piesa **Wings** de Arthur Kopit, montând-o cu actorii secției maghiare a aceleiași instituții.

Autorul s-a născut la 10 mai 1937 la New York. Absolvent al Universității Harvard, a debutat în perioada 1957–60 cu piese într-un act, ce au văzut luminile rampei la faimoasa universitate, atrăgând atenția specialiștilor. Scrierile sale de debut sunt stângace, dar primele succese le-a repurtat cu piesa **Oh Dad, Poor Mama's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad** (Oh, tată, sărmane tată, mama te-a agățat în dulap, iar inima mi-e atât de tristă) – 1960, în care expune, cu mare efect, conflictul freudian dintre o mamă tiranică și fiul ei. Cea mai renumită lucrare dramatică a lui Kopit este piesa intitulată **Indians** (Indieni), cu premiera mondială în 1968 la Royal Shakespeare Company, o piesă despre genocidul indienilor americani, demitizându-l totodată și pe eroul național Buffalo Bill. Alte piese cunoscute în America sunt: **Când s-au dus târfele la tenis, Anchetarea lui Nick, Traversând râul, intrând în junglă. Wings** (Aripi) a fost tipărită prima dată în 1979, la Londra. Premiera a avut-o în martie 1978 la Yale Repertory Theatre, urmată de cea de pe Broadway, în ianuarie 1979. Arthur Kopit este în prezent profesor de dramaturgie la Universitatea Yale.

Autorul, în prefața piesei – dedicată tatălui său, George –, spune: „În oricine citește piesa sau vede spectacolul se ivește întrebarea: în ce măsură e real(ă) și câtă ficțiune conține?(...) În **Aripi** este vorba despre o femeie pe care a numit-o Emily Stilson. În ciuda faptului că a suferit un atac cerebral, piesa mea nu este un studiu, chiar în timpul conceperii ei evitasem interpretările medicale ale cazului. Spectatorii sunt în contact cu lumea subconștientului pacientei, iar ideea de bază și structura piesei vin în ajutorul proiectării exterioare a acestei lumi. Pe scurt, deci, **Aripi** e o realitate îmbibată de ficțiune".

În ce mod se pot transpune pe scenă, creând un spectacol rotund, coerent, inteligibil, nebulozitatea microcosmosului subconștient, logica gândirii primare? Iată întrebarea căreia concepția regizorală a lui Theodor Cristian Popescu îi dă un răspuns original.

Tinerii de astăzi, categorie din care însuși regizorul face parte, pot fi numiți „generația video", dacă ne gândim fie și doar la faptul că în ultimii zece ani febra video a produs mari mutații, cu precădere în mentalitatea și imaginația lor. Imaginile sofisticate ale filmelor și puzderia de idei a videoclipurilor ce ne invadează căminele, localurile, visele etc. prin toate mijloacele mass-mediilor electronice își pun amprenta asupra modului de gândire, dar mai ales asupra receptării informațiilor exterioare. Avalanșa informațională vizuală, îmbinată cu cea textuală, învăluie și îmbracă scheletul tragic al spectacolului. Meritul regizorului stă în primul rând în faptul că nu a montat un spectacol de teatru de dragul teatrului, ci unul construit pe simetria (aparentă doar!) a două atacuri cerebrale, ce proiectează pe scenă, prin găselnițe și rezolvări optice și acustice, zbaterea, zvâcnirile unui om aflat între viață și moarte. Sub îndrumarea lui Theodor Cristian Popescu s-a născut un spectacol de mare forță, cu imagini superbe în care se evidențiază actorul.

Spectacolul debutează cu scena unei seri liniștite în care eroina, o fostă aviatoare acrobată, proiectând pe un imens ecran diapozitive cu fotogramele tinereții proprii, cade victimă unui atac cerebral în urma căruia se destramă lumea ei reală și imaginară, cataclism ce va provoca încălcirea spațiului și timpului, a vorbirii și gândului. De aici încolo se poate urmări lupta anevoioasă a lui Emily pentru a reașeza elementele unei lumi dezmembrate, ca un puzzle, de a redescoperi realitatea palpabilă. Succesiunea imaginilor și, implicit, a evenimentelor scenice materializează evoluția stării psihice, dar și fizice a pacientei, începând cu identificarea mediului spitalicesc cu cel al filmelor de groază (cu trimiteri clar psihanalitice, potrivit cărora medicii se transformă în măcelari), trecând prin fazele revenirii la normalitate (cu imagini autumnale și hibernale excepțional concepute regizoral și realizate tehnic), până la picajul final fără întoarcere (o ieșire a eroinei pe aripile avionului în zbor spre întunericul etern).

Arthur Kopit și-a gândit piesa pentru teatrul radiofonic, prezentând-o la un concurs inițiat de Earl Play. O foarte mare parte a textului redă monologul eroinei. Acesta, în spectacolul analizat, vine de pe bandă de magnetofon cu o ilustrație muzicală și efecte sonore halucinante, de mare efect, concepute și mixate de Mircea Octavian. Cu ele se îmbină jocul luminilor, de sorginte cinematografică și cu variațiuni cromatice impresionante, rod al fanteziei optice a inginerului Virgil Petrovici. Decorurile realizate de croatul Darko Bakliža din Zagreb, de un negru adânc în contrast cu albul orbitor al costumelor personalului medical și ale internaților, prevestește o atmosferă sumbră, apăsătoare; aceasta din urmă, în funcție de starea personajului principal, va fi destrămată de invazia stelelor multicolore, de căderea frunzelor îngălbenite sau de ninsoarea „caldă". Mișcarea scenică a fost și ea foarte minuțios și riguros gândită, oferind interpreților posibilitatea unor evoluții scenice mai puțin obișnuite. Trupa de actori, redusă ca număr, execută

cu foarte multă dăruire şi precizie mişcările coregrafiate de Florin Fieroiu.

În jurul eroinei principale gravitează două grupuri de personaje: unul e al internaţilor, al bolnavilor loviţi de „infarctul cerebral" (Nagy István, Bartis Ildikó, Biluska Annamária), o microcolectivitate a bătuţilor de soartă ce se apropie de cea din **Zbor deasupra unui cuib de cuci,** dar nu cu aceleaşi valenţe dramaturgice şi interpretative; celălalt grup este cel al reprezentanţilor serviciului medical. Aceştia, din pornire, sunt mult mai bine conturaţi: apar individualităţile, în contrast cu tripleta omogenă a pacienţilor. Astfel, rolul Asistentului – numai muşchi, adept al acţiunilor de forţă – îi vine ca o mănuşă studentului Sarkadi Zoltán. Sora medicală cu apucături de îngrijitoare de copii, al cărei principiu este „fiecare bolnav e un bebeluş supradimensionat", apare în scenă interpretată cu naturaleţe de Somody Hajnal. Cuplul medicilor cruzi, în accepţiunea eroinei, provine din mediul filmelor de groază. Psihiatrul (Kárp György) o consideră pe pacienta Emily drept un cobai, tratând-o ca atare, iar chirurgul (Kozsik József), mânjit din cap până-n picioare de sânge, îi dă o „mână de ajutor" colegului său de breaslă. Ei provoacă bolnavei mai mult suferinţă decât alinare. În contrapondere, apare tânăra îngrijitoare Amy (Fűlöp Beáta), care prin căldura ei omenească, prin comunicarea directă cu internaţii, cucereşte simpatia tuturor (inclusiv a publicului), în aşa măsură încât, în crâmpeiele de amintiri ale lui Emily, ea însăşi va apărea întruchipată de Amy.

În fruntea distribuţiei se află actriţa Farkas Ibolya, care n-a mai avut parte de un rol de asemenea anvergură de o bună bucată de vreme. Ea s-a deplasat, împreună cu regizorul şi echipa de interpreţi, la spitale de „profil", documentându-se la faţa locului. Aceasta a avut o contribuţie hotărîtoare în formarea credibilă a caracterului (şi-a însuşit mişcări, gesturi, ticuri şi modalităţi de exprimare...). Trăirile sunt de o forţă interioară atât de puternică încât emană o putere de convingere extraordinară.

Spectacolul lui Theodor Cristian Popescu aduce un suflu nou în teatrul târgumureşean, în general, şi la secţia maghiară, în particular, aceasta din urmă mulţumindu-se adesea cu montări anoste, depăşite. Sper că prezenţa unor tineri regizori (Victor Ioan Frunză, Th. C. Popescu) va injecta germenii teatrului modern în organismul slăbit al Teatrului Naţional din Târgu-Mureş.

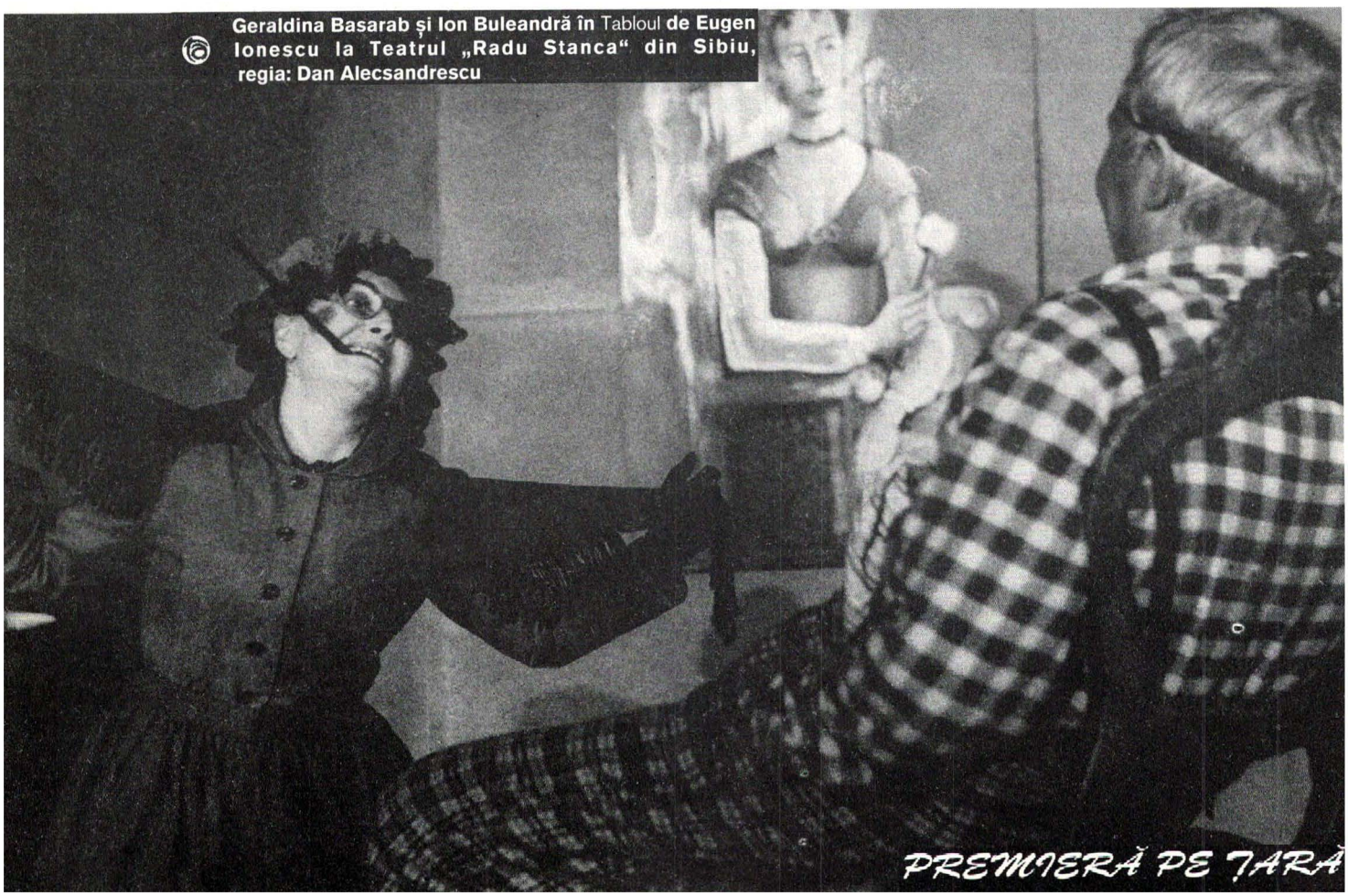
STRACULA ATTILA

REVITALIZAREA ENERGIILOR

CAMERISTELE de Jean Genet ● TEATRUL „RADU STANCA" DIN SIBIU ● Data reprezentaţiei: 12 februarie 1994 ● Regia: Dan Alecsandrescu ● Scenografia: Ildikó László ● Distribuţia: Dana Taloş (Claire), Geraldina Basarab (Solange), Dana Lăzărescu Popa (Doamna).

TABLOUL de Eugen Ionescu ● TEATRUL „RADU STANCA" DIN SIBIU ● Data reprezentaţiei: 12 februarie 1994 ● Regia: Dan Alecsandrescu ● Scenografia: Ildikó László ● Distribuţia: Ion Buleandră (Domnul gras), Mihai Bica (Pictorul), Rodica Mărgărit (Alice), Geraldina Basarab (Vecina).

Printre încercările Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu de a depăşi „complexul Iulian Vişa" şi de a reintra într-o activitate teatrală normală, semnalăm ca meritorie colaborarea cu regizorul Dan Alecsandrescu. Directorul de scenă, având ca aliat un scenograf imaginativ, pe Ildikó László, reuşeşte, prin două spectacole de studio, să revitalizeze energiile trupei. În



Geraldina Basarab şi Ion Buleandră în Tabloul de Eugen Ionescu la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu, regia: Dan Alecsandrescu

Cameristele de Genet şi **Tabloul** de Ionescu se remarcă modul expresiv în care este folosit spaţiul de joc modern creat de Iulian Vişa, ce obligă spectatorii şi actorii să participe într-o nemijlocită apropiere la actul teatral.

În **Cameristele**, vivisecţia defulărilor biologice şi sociale ale eroinelor are loc într-un cadru de un roşu sângeriu, multiplicat în oglinzi, dominat de un pat enorm. Alienate, căutându-şi adevărul fiinţei, refuzându-şi condiţia de servitoare şi victime, Claire şi Solange se eliberează de tentaţia crimei, refugiindu-se în himere bolnave. Confruntarea surdă între stăpâna narcisistă şi provocatoare şi slujnicele feroce, cuprinse de disperare şi frică, încarcă de tensiune erotică perversă atmosfera. Există un flux dramatic al stărilor, dincolo de cuvinte, în tăceri, în priviri, în gesturi. Dana Taloş, Geraldina Basarab, Dana Lăzărescu Popa, străine şi singure în dialog, portretizează cu forţă interiorizată, într-o mizanscenă desenată în linii precise, riguroase de Dan Alecsandrescu.

Spectacolul cu **Tabloul,** alegorie excentrică despre condiţia tragicomică a artei – „o paiaţerie", cum o numeşte Eugen Ionescu –, are meritul de a fi o premieră pe scenele româneşti. Piesa a fost reprezentată pentru prima dată în 1955 la Théâtre de la Huchette, în regia lui Robert Postec. Carenţele de construcţie ale textului, un anume retorism al replicilor, prolixitatea tramei se fac simţite în montarea sibiană. Ea debutează alert. Excelenta mască de „August prostul" a actorului Mihai Bica, fervoarea lăuntrică a lui Ion Buleandră, interpretul Domnului cel Gras, animă ambianţa austeră până la paupertate a decorului. Curând, ritmul se precipită exterior. Indicaţiile autorului sunt preluate de regizor şi actori ad litteram: „Numai printr-o simplificare extremă, grosolană, puerilă se poate desprinde şi deveni verosimilă, cu ajutorul neverosimilului şi al tâmpeniei, semnificaţia acestei farse". Evoluţia protagoniştilor, agitată dar monocordă, fără fantezie în dezvoltarea situaţiilor instaurează o frenezie mecanică ce oboseşte şi plictiseşte. Lucrul este evident în prezenţa pitorească şi convenţională a femeilor întruchipate de Rodica Mărgărit şi Geraldina Basarab.

Tabloul este o întreprindere scenică împlinită numai parţial, dar susţinută de prestigiul cultural al opţiunii repertoriale.

Apreciem aceste reprezentaţii ca pe nişte exerciţii necesare şi profitabile artistic atât pentru trupă cât şi pentru regizorul Dan Alecsandrescu, în vederea colaborării, în viitor, pe partituri de anvergură.

LUDMILA PATLANJOGLU

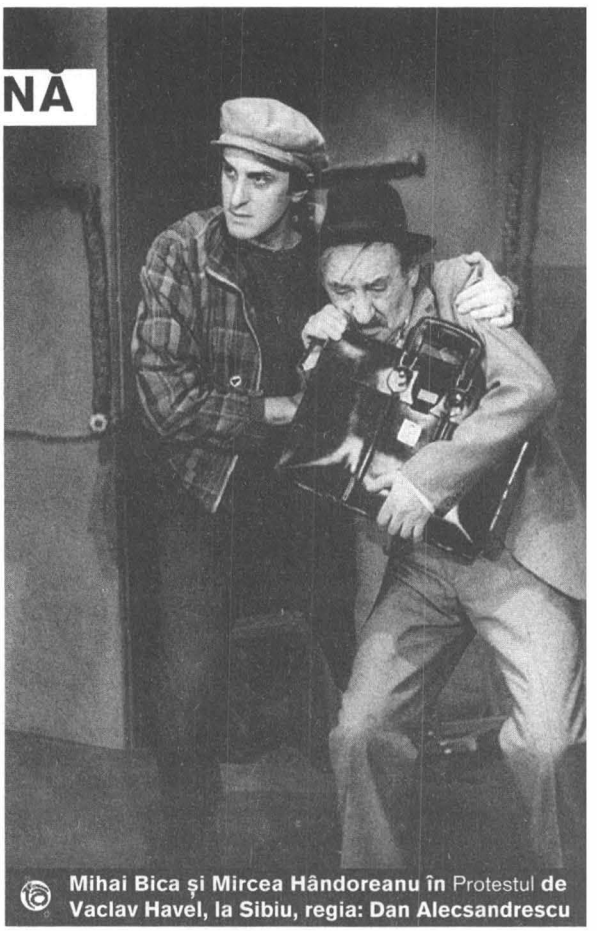
ACTORUL SINGUR ÎN SCENĂ

STRIP-TEASE de Slawomir Mrożek; PROTESTUL de Vaclav Havel ● TEATRUL „RADU STANCA" DIN SIBIU ● Data reprezentaţiei: 11 februarie 1994 ● Regia: Nicolae Mandea ● Scenografia: Maria Bodor ● Distribuţia: Strip-tease**: Mircea Hândoreanu (Domnul I), Mihai Bica (Domnul II);** Protestul**: Mircea Hândoreanu (Stanek), Mihai Bica (Vanek).**

Ideea de a alătura cele două texte ar fi trebuit argumentată, cu mijloace specifice, pe scenă. E prea la îndemână observaţia că între dramaturgia lui Mrożek şi aceea a lui Havel există compatibilităţi de natură ideatică şi stilistică (chiar dacă nu piesele acestea sunt cele mai potrivite să certifice aserţiunea). În orice caz, în coupé-ul de la Sibiu, primul lucru neclar provine din incapacitatea celor două secvenţe de a ne „spune" din ce pricină, alta decât întâmplarea, ne sunt prezentate în succesiune, de ce întâi **Strip-tease** şi pe urmă **Protestul,** iar nu invers... Piesa lui Havel, aici, apare prăfuită, comentariul scenic în jurul experienţei şi condiţiei de demnitate a semnatarilor protestului împotriva sistemului tiranic nu mai percutează. Partea secundă a spectacolului e oarecare, ostenită, în toate componentele sale.

Strip-tease comunică, însă, lucruri de luat în seamă despre posibilităţile inventive ale regizorului Nicolae Mandea, ale unuia dintre actori – Mihai Bica. Chiar dacă mâna uriaşă introdusă în zona de existenţă (de conştiinţă) a personajelor este un utilaj la propriu greoi – şi aceasta grevează asupra capacităţii **semnului scenografic** de a susţine nivelul simbolic al relaţiei cu „supuşii umani" –, există o tensiune ironică bine conturată în câteva momente de spectacol, în „dialogul" absurd dintre pretenţiile uriaşei mâini şi tot mai redusa reactivitate a personajelor. Aici se poate constata o pedagogie regizorală de condiţie, care ştie să găsească punctele sensibile ale expresivităţii actoriceşti, să aşeze într-o logică dramatică accentele unei reprezentaţii.

Nu se pot evita întrebările legate de situaţia, absolut ingrată, atât a regizorului Nicolae Mandea, cât şi a actorului Mihai Bica. În ambele piese, cel de-al doilea personaj îi revine lui Mircea Hândoreanu, interpret cu un palmares stimabil, dar care, asemeni campionilor de altădată, are forţele stinse; acestea nu-l mai servesc în încercarea de a relua „activitatea sportivă". Eforturile regizorului de a controla evoluţia scenică a tandemului actoricesc nefericit alcătuit nu aveau cum duce la rezultate profitabile spectacolului. De ce a acceptat Nicolae Mandea această distribuire rămâne un mister.



Mihai Bica şi Mircea Hândoreanu în Protestul de Vaclav Havel, la Sibiu, regia: Dan Alecsandrescu

Mihai Bica joacă de unul singur, în condiţiile în care, nefiind şi propriul lui interlocutor, nu are cum să păstreze ritmul, semnificaţiile construite; pe cât încheagă acest actor, cu disponibilităţi vizibil diverse (de la dramă la comedie), pe atât se destramă, din cauza neinspiratei distribuiri a celui ce îi dă replica. Pentru registrul de posibilităţi – latente – ale interpretului merita căutată, **chiar de data aceasta,** o soluţie: la urma-urmelor sunt destule forţe profesional active în trupa teatrului din Sibiu...

ANTOANETA IORDACHE

ÎNTÂI LA SIBIU, APOI ÎN EUROPA: ȘANSELE SUNT DESCHISE...

DIMETOS de Athol Fugard ● TEATRUL „RADU STANCA" DIN SIBIU ● Data reprezentației: 12 februarie 1994 ● Regia: Uli Hoch ● Scenografia: Mugur Pascu ● Muzica: Bill Wyman ● Distribuția: Georg Potzolli (Dimetos), Monika Dandlinger (Lydia), Renate Müller-Nica (Sophia), Wolfgang Ernst (Danilo).

Renate Müller Nica și Georg Potzolli în Dimetos de Athol Fugard, Teatrul din Sibiu – secția germană, regia: Uli Hoch

Aproape că nu aș vorbi despre spectacolul pe care l-am urmărit cu interes, deși nu se cade asta. Piesa lui Athol Fugard e nouă în peisajul nostru repertorial, s-ar putea să intereseze în curând și alte trupe. Cei care o introduc în circuit sunt – sper să nu-i ofensez numindu-i astfel – ce a mai rămas din fosta mai largă numeric secție germană a teatrului din Sibiu. Două actrițe mature profesional: Renate Müller-Nica și Monika Dandlinger (aceasta din urmă, cu o linie dramatică singulară, cu o nervozitate scenică atent reținută, expresivă și în registrul poetic); doi actori de precizie: Wolfgang Ernst și Georg Potzolli (în rolul titular, „mărunt" și camusian totodată, în dozaj echilibrat).

Patru personaje, deci; sau, altfel spus, teatrul de limbă germană din Sibiu.

Regizorul – invitat, ca și autorul muzicii – încearcă să proiecteze experiența, reușită, a lucrului la acest spectacol într-o perspectivă culturală deschisă surprizelor fericite. Din câte ne-a spus, înțelegem că în rețeaua codului său profesional un loc important revine „obligației morale a celui de pe scenă". (Are oferte și pentru secția română – dacă vor fi acceptate, va monta și spectacole cu actorii de limbă română.)

Ceea ce este, însă, foarte sigur – din punctul lui de vedere –, pentru că primele demersuri au și fost întreprinse, ține de un proiect destinat să înscrie secția germană din Sibiu pe o orbită teatrală europeană.

Uli Hoch, împreună cu Georg Maria Pauen (și el aflat deja la Sibiu), va pune în mișcare un program teatral la realizarea căruia actorii din Sibiu vor conlucra cu actori de limbă germană din Europa. Îmbinarea diversităților într-un „spectacol construit pe loc", prospectarea – prin teatru – a **numitorului de specificitate** prin metoda punerii în contact direct a interpreților proveniți din zone diferite (cum se pare că se intenționează) se practică în Europa de la o vreme, cu efecte ce-l interesează și pe observatorul curent al evoluției ideilor teatrale, și pe sociologul culturii.

G. M. Pauen este un „specialist al genului". Vor veni mulți actori la Sibiu, o serie de asociații și fundații culturale vor susține financiar un turneu al cărui punct terminus va fi Sibiul...

Până la proba contrarie – de nimeni dorită – aceasta e o idee, lansată la apă după premiera cu **Dimetos.**

Reprezentația e serioasă – de ce să nu creditezi proiectul următor?

Și încă un lucru, „dincolo de cortina" importanței unei premiere pe țară, servite și de actori, și de regizor cu un evident respect față de gestul teatral pe care și l-au asumat: **spațiul pentru spectacol clădit la Sibiu de Iulian Vișa,** nu fără dificultăți, înainte să plece dintre noi, să ne lase să ne bucurăm singuri de continua și insistenta ingratitudine a acestei lumi. În reprezentația actorilor de limbă germană, spațiul de teatru gândit de Vișa e traversat cu inteligență.

■ **A.I.**

INDIFERENȚA

AH, CE GROZAV SĂ FACI AMOR PE PLOAIE! de Radu Iftimovici ● TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE ● Data reprezentației: 16 martie 1994 ● Regia: Eugen Harizomenov ● Scenografia: Dana Urdă ● Distribuția: Doina Ilie (Andra), Lucian Prodan (Nimea-n drum).

O piesă surprinzătoare prin vehemența și radicalitatea cu care rostește adevăruri ale momentului istoric decembrie 1989, eliberate de prejudecăți sau de balastul intereselor politice de moment, dinamitând parcă toate tabu-urile oficiale, întreținute cu semnificativă sârguință, **Ah, ce grozav să faci amor pe ploaie!** de Radu Iftimovici în regia lui Eugen Harizomenov nu izbutește totuși să mai aducă publicul în sală după două, maximum trei reprezentații. Așa cum se întâmplă și cu celelalte spectacole la Baia Mare. Dar Radu Iftimovici, repet, propune o piesă care, dacă ar fi montată la București, ar provoca, poate, polemici, și nu numai „teatrale". Sunt trei cauze care explică această criză a teatrului. 1. El și-a pierdut statutul de reper în itinerariile curente ale băimărenilor o dată cu declanșarea (acum câtă vreme?) a unui proces general de trecere în planuri obscure, marginale a interesului pentru cultură și pentru formele vieții artistice în urbea maramureșeană. Pentru că, dincolo de usturătoarele „repartiții" al actorilor sau regizorilor la teatrele de provincie de până în 1989, trebuie să ținem cont de tradiția acumulată astfel de instituțiile dramatice, deci și de cea din Baia Mare, care poate aduce argumentul prezenței aici, pe vremuri, a lui Liviu Ciulei și a atâtor actori prestigioși, angajați acum ai teatrelor mari din București, Cluj sau Timișoara. Se mai vorbește, de exemplu, și în arta plastică, de o tradiție și mai veche, a „școlii de la Baia Mare" pe care nimeni nu pare interesat s-o relanseze prin acțiuni coordonat-inter-artistice. 2. Un motiv mai aproape de condiția artistică a teatrului în prezent este cel al imposibilității celor ce organizează repertoriul și strategia administrativă de a atrage către Baia Mare regizori capabili să ofere modele de pedagogie teatrală unor actori tineri (și nu numai), fără Academia de Teatru, dar cu disponibilități artistice certe, în pericol de a se risipi prin uzură. 3. În fine, al treilea motiv, legat de spectacolul cu piesa lui Radu Iftimovici, mărturisește o atitudine mai lesne de analizat sociologic decât cu instrumentele criticii de teatru: dezinteresul cronicizat față de orice tentativă de emancipare a unui adevăr de deasupra derizoriului cotidian.

Dar să ne întoarcem la argumentele analizei teatrale și să reținem ineficiența actului regizoral al lui Eugen Harizomenov în raport cu „spectacolul" latent conținut de textul lui Radu Iftimovici. O crainică de televiziune și un ofițer al instituțiilor represive de până în 1989 se întâlnesc într-o baracă izolată, dezvăluind, într-un dialog bine organizat, acțiunile criminale ale unuia față de celălalt în momente din jurul datei de 22 decembrie 1989. Acuzat de a fi fost unul dintre cei ce-au întreținut teroarea socială până în '89, ofițerul o va învinui la rându-i pe „dizidenta" crainică de inițiative cu efect criminal în chiar ziua de 22 decembrie, când, într-o isterie dresată de cei ce vor veni la

putere, a făcut un apel către tineri să apere cu propriile vieţi clădirea Televiziunii. Atunci, înflăcărat de chemarea impetuoasei crainice, chiar fiul ofiţerului şi-a părăsit cu naivitate căminul, mergând să fie împuşcat într-un război simulat. Pentru că, ce au fost victimele de după 22 decembrie decât trupe de manevră şi sacrificiu într-un scenariu al loviturii de stat? Autorul spune, aşadar, lucrurilor pe nume, fără ocolişuri, nu se ascunde după procedeele parabolei, angajând în demonstraţie nume reale de persoane din prim-planul răsturnărilor politice. Din nefericire, Eugen Harizomenov nu controlează tocmai accesele repetate de violenţă ale limbajului propriu-zis. Lucian Prodan şi Dana Ilie (altminteri, actori cu experienţă) fac din alternarea brutală a limbajelor mai degrabă momente de operetă, obnubilând tensiunea. Este evident că, fie şi în faţa unui public de liceeni neinstruiţi, dacă se trece de la „pepenaşii feselor" la imprecaţia femeii care jeleşte mormintele martirilor „Revoluţiei" provocându-se ilaritate prin efectul realizat, de farsă burlescă, atunci ceva nu este tocmai bine strunit în mizanscenă. Actorii se învârt pe un spaţiu minuscul, clar demarcat, dar nu ezită să arunce peste tot în jur diverse obiecte, cu furie, trădând, în definitiv, erori elementare de concepere a unui spectacol.

Ne întrebăm, legitim, dacă nu cumva agresivitatea limbajului şi precizia detaliului autentic, necodificat, nu compromit „artisticitatea" dramei. Dar insolubilitatea conflictului dramatic face posibil şi în plan artistic comentariul politic în termenii concreţi ai realităţii. N-am să discut aici cât de acceptabil (sau nu) este **comentariul** lui Radu Iftimovici, şi n-am să discut nici statutul eroului, reiterând (sau nu) argumentele lui Alex. Ştefănescu, din „România literară", privitoare la condiţia personajului Dominic Vanga din romanul lui Mihai Sin **Quo vadis, Domine?** Important este faptul că Radu Iftimovici reflectă momentul istoric atât de tensionat din '89 nu pe un ton elegiac, demonstrativ sau mai ales moralizator, ci printr-o atentă echilibrare a radicalităţii demistificatoare cu interogaţia problematică – proiectată într-un conflict irezolvabil, care macină societatea românească la toate nivelurile ei.

SEBASTIAN-VLAD POPA

O DRAMĂ A SOLIDARITĂŢII UMANE

ULTIMA NOAPTE de Gabriel Arout. Traducere de Dina Cocea ● TEATRUL „ANDREI MUREŞANU" DIN SFÂNTU GHEORGHE ● Data reprezentaţiei: 26 martie 1994 ● Regia: Sebastian Comănici ● Scenografia: Mircea Râbinschi ● Distribuţia: Nicolae Croitoru (Max), Sebastian Comănici (Rafael).

Dramaturg francez de origine armeană, născut pe Don, în Rusia – după cum aflăm din caietul-program –, Gabriel Arout (1909–1982) ne propune, în a sa piesă sugestiv intitulată **Ultima noapte** (excelent tradusă de Dina Cocea), o temă de meditaţie profundă. Raporturile dintre viaţă şi moarte, frică şi curaj, constrângere şi libertate, iubire şi ură, aspiraţie şi renunţare sunt puse cu abilitate în cântarul judecăţii spectatorului, dintr-o perspectivă tragico-optimistă. Doi bărbaţi – unul fost ofiţer SS, iar celălalt un anonim croitor evreu din Paris – sunt închişi în aceeaşi celulă dintr-o închisoare nazistă. Miza este mare. Celui care va avea curajul să-l ucidă pe confratele său de celulă, în această ultimă noapte de dinaintea inevitabilei execuţii prin împuşcare, i s-a promis libertatea. Eroii piesei sunt puşi într-o evidentă situaţie-limită. Ei trebuie să opteze: moartea sau libertatea. Dar nu orice fel de libertate, ci libertatea obţinută prin încălcarea moralei, prin dezumanizare. Cei doi sunt diferiţi şi ca structură psihică, dar şi ca educaţie. Primul e creştin educat în spiritul ideologiei rasiste, de tip fascist (autorul nu dezvăluie cauza intrării sale în detenţie, o sugerează doar), cel de al doilea e evreu; unul este reprezentantul călăilor, celălalt al victimelor cumplitului flagel care bântuia atunci Europa şi care, pare-se, începe să reînvie. (De unde şi reacţia artiştilor, vizibilă şi-n teatrele româneşti cu ochiul liber.) Max şi Rafael se înfruntă, traversând stări contradictorii, de la ură declarată la solidaritate, ca în cele din urmă să descopere frumuseţea luptei împotriva monstruozităţii fasciste.

Dat fiind spaţiul mic de joc (o celulă) şi limitarea conflictului la opoziţia dintre două personaje (aici, însă, două lumi diferite, diametral opuse), piesa nu este uşor de pus în scenă. La Sfântu Gheorghe şi-a asumat această misiune dificilă un actor de reală vocaţie şi cu o bogată experienţă scenică, Sebastian Comănici. El nu se află la prima încercare de acest gen, iar rezultatul artistic este, în mare, cel scontat. Avem de-a face cu o viziune regizorală clară, fără ambiguităţi inutile, dar şi cu o uşoară simplificare a universului psihologic pus în ecuaţie, cu abilitate, de autor. Cum el este şi interpret, lipsa de distanţare necesară, de control detaşat, obiectiv a condus, uneori, la rezolvări schematice, la schiţarea, doar, a unor momente şi la repetări de mijloace actoriceşti.

Din punct de vedere scenografic, acţiunea e localizată într-o închisoare ai cărei pereţi sunt compuşi din drugi de fier dispuşi pe verticală (ca în închisorile americane de prin filme) şi care, în final, vor fi prăbuşiţi de către protagonişti la picioarele spectatorilor (aflaţi pe scenă, la doi paşi), semn că înţelegerea, colaborarea dintre oamenii aflaţi în situaţii-limită poate da roade, că libertatea poate fi dobândită prin solidaritate. Felul în care au fost îmbrăcaţi actorii, încercându-se o generalizare (pripită, zicem noi), o scoatere din contextul politico-istoric dat e **neinspirat** şi **inestetic**, reuşind doar să creeze o regretabilă confuzie... Păcat.

Efortul regizoral nu-i eficient susţinut de costume şi, parţial, nici de decorul – funcţional şi expresiv, altfel – ce-i obligă pe actori să evolueze într-un spaţiu foarte mic, înghesuit, impunându-le mişcări stereotipe.

Cei doi interpreţi, Sebastian Comănici (Rafael) şi Nicolae Croitoru (Max) – ultimul, marcat de o anumită crispare, dar posesor al unei forţe dramatice notabile –, formează un cuplu sudat, viabil şi, între anumite limite, chiar credibil. Efortul lor de a ne demonstra drama, dar şi soluţia rezolvării sale e mai mult decât meritoriu: există unele momente de reală fineţe în încercarea de forare în structura abisală a sufletului uman, dar şi izbucniri de suprafaţă, neacoperite prin trăiri autentice.

DIMITRIE ROMAN

LA VÂNĂTOARE

DOMNUL VÂNEAZĂ... DOAMNE de Georges Feydeau ● TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE ● Data reprezentaţiei: 15 martie 1994 ● Regia: Cornel Mititelu ● Scenografia: Aurel Cucu ● Distribuţia: Gh. Lazarovici (Duchatel), Nelia Mojolik-Fekete (Léontine), Emil Schmit (Moricet), Dan Rădulescu (Gontran), Antoniu Paul (Cassani), Lerida Bucholtzer (Dna Latour), Gică Andruşca (Bridois), Loredana Hotea (Babette), Ion Costin (Un poliţist), Liliana Cîrcei (O poliţistă).

Despre spectacolul cu **Domnul vânează... doamne** de Georges Feydeau în regia lui Cornel Mititelu n-ar fi multe de spus: greoi, anchilozat (actorii îşi fac pe rând numerele binecunoscute), înghesuit într-un decor defectuos improvizat şi cu multe ascunzişuri (are şi unele părţi nevăzute, cu deschidere spre fundul scenei), dar, de ce să n-o recunoaştem?, totuşi în tonul perimat al textului. Tema este cea predilectă teatrului bulevardier de la începutul secolului, în care Feydeau se distinge ca maestru în construirea ramificată a intrigii: infidelitatea conjugală, în cazul nostru – vânătoarea de plăceri a vânătorului mincinos care se întoarce de la pădure (ce farsă sinistră!) cu conserve de vânat şi în pantalonii amantului soţiei. Dacă se strâng şi câţiva spectatori în sală, se creează chiar o atmosferă mai destinsă. Din când în când ei râd, pentru că nu trebuie omis faptul că **Domnul vânează... doamne** este o comedie.

■ **S.V.P.**

Cehov – minus şi plus

Psihologia percepţiei îşi are legile ei, dar nu teoriile receptării fac obiectul articolului de faţă, ci pur şi simplu două spectacole prezentate la televiziune. Primul este o preluare a unei reprezentaţii studenţeşti de la Academia de Teatru şi Film, despre care s-a scris şi s-a vorbit mult ca despre o montare de excepţie certificând (împreună cu un alt spectacol, **Jocul de-a măcelul**) talentul unei tinere regizoare, încă studentă, Beatrice Bleonţ. Invitarea la televiziune a hotărît-o probabil chiar profesorul ei, Tudor Mărăscu, comiţând o eroare de estimare a virtuţilor acestei montări. Una dintre primele piese cehoviene, **Nunta** este o scurtă demonstraţie de virtuozitate dramaturgică ce a prilejuit un exerciţiu regizoral de nota zece, aplaudat nu doar la sediul Academiei, ci şi în turneu. La Oradea – de pildă – unde, plasat în ambianţa unui restaurant autentic, avea să se transforme într-un extraordinar happening prin ştergerea graniţelor dintre ficţiune şi realitate, dintre personalul localului, spectatori şi interpreţi, validând concret conceptul de spaţiu de joc neconvenţional. Ideea reproducerii acestui foc de artificii pe un platou de televiziune, într-un decor rigid şi cu un sistem de înregistrare deliberat semi-fix, contravine viziunii regizorale iniţiale, care miza pe o activă dinamică plastică vizând însuşi veleitarismul de doi bani diagnosticat de tânărul medic aflat la începutul carierei de dramaturg. Lipsită de prejudecăţi şi deosebit de energică şi inventivă, studenta-regizoare riscase alcătuind o distribuţie din colegii săi nu doar de la actorie, ci şi de la teatrologie, dar reuşind să metamorfozeze handicapul stângăciilor inerente într-un atu al pariului propriei concepţii despre actualitatea subiectului. „Spoiala" micilor burghezi de ieri, de azi, de aiurea, în contact liber cu fauna reală a unui stabiliment cu pretenţii făcea să explodeze hazul enorm al similitudinii, al confundării până la identificare. Sub lupa aparatului de filmat, însă, neprofesionalismul simulării la puterea a doua a dezamorsat complet ironia, anihilând orice efect artistic, mortificând integral un spectacol elogiat tocmai datorită teribilei sale vivacităţi vodevileşti.

În schimb, reluarea unei vechi montări din 1968 cu **Unchiul Vanea** a fost o surpriză plăcută, nedrept ostracizată pe programul doi şi neînsoţită de antetul „restituire". Deşi este un veritabil spectacol de teatru TV, realizat într-o manieră foarte modernă, de la decorurile lui Vasile Rotaru şi până la regia de montaj a Elenei Wald, imaginea lui Nicolae Niţă şi regia regretatului Ion Barna. Banalitatea dramei ultragierilor este amendată şi, apoi, accentuată discret prin modalitatea manierei de filmare. Strânse încadraturi ale gros-planurilor alternează cu urmărirea prin travelling a traseelor cotidiene ale personajelor ce se deplasează inerţial pe coridoarele casei/existenţei. Se obţine astfel un insolit mozaic de stări sufleteşti care, laolaltă, redau o stare de spirit generală apăsătoare, lipsită de orizont tocmai pentru că nimeni nu e mânat decât de interesul personal sau de aspiraţii meschine, viscerale chiar. Subtextul psihologic joacă intens datorită aportului inestimabil al actorilor, angrenaţi într-o distribuţie în care tipologiile asigură persiflarea farsei tragice. Angoasele exprimate printr-un exces verbal sunt contrazise de înfăţişarea care trădează contradicţii flagrante. Păpuşă dezarticulată, Unchiul Vanea al lui Constantin Rauţchi atinge ridicolul suprem în momentul unicei sale tentative de iniţiativă personală – declaraţia de dragoste ratată. Elena Andreevna a Margaretei Pogonat este o întrupare a feminităţii superficiale care preferă să nu se complice şi alunecă prin viaţă evitând obstacolele, o dată ce a consimţit la compromisul căsătoriei cu profesorul Serebreakov. Ion Marinescu e un Alexandr Vladimirovici figurând sterilitatea nulităţii. Defel urîtă precum pretinde, Sonia Silviei Popovici suferă nu numai de complexul autocompasiunii, dar şi, mai grav, de credulitate. Fabulaţiile ei naiv-sentimentale sunt negate în primul rând de idolul ei, Doctorul Astrov, un Gheorghe Cozorici cu o morgă frivol-virilă, confirmată de propunerea indecentă făcută direct şi fără menajamente tentantei tinere femei. În plan secund, rezonând prompt la toate confruntările, Eliza Petrăchescu, Dădaca. Un sextet de aşi dintre care patru mari dispăruţi cărora li se păstrează intactă amintirea artistică într-o excepţională creaţie.

IRINA COROIU

Scenă din Nunta de Cehov la ATF, regia: Beatrice Bleonţ

Tango cu Stalin

Recentul **Portret** ce-şi plasează acţiunea la începutul anilor '60 era conţinut in nuce de mai vechiul **Tango** (1964), care se încheie cu acel dans ce-i reunea în semn de alienare pe unchiul tânărului mort şi pe ucigaşul acestuia. Dramaturgul polonez Slawomir Mrożek şi-a dobândit notorietatea internaţională cu piesa „dezagregării convenţiilor familiei burgheze"; psihodrama actuală descrie, în schimb, recompunerea unui cămin poststalinist. Evident, totul se petrece în termenii alegoriei teatrale, nu neapărat absurde. Pentru că „moda" a trecut, anormalul şi chiar imposibilul intrând în uzanţele cotidianului: „Îmbătrâneşte şi iubita noastră, schizofrenia!" – cum sună o replică. Coabitarea delatorului şi a victimei sale nu mai poate şoca, nici dacă discursul dramatic începe – contrar „regulilor" genului – cu furnizarea „cauzalităţilor": ataşamentul fanatic faţă de Tătuc. O veritabilă declaraţie de dragoste – principalul element de rezistenţă al viziunii regizorale a lui Dominic Dembinski, care a speculat copios gros-planuri – este similitudinea fizionomică de detaliu cu portretul prezent mereu în cadru. Protagonistul, astfel individualizat, urmează a fi înfăţişat în secvenţe succesive de intimitate conjugală. Asistat de o soţie impasibilă şi în mijlocul unei dezordini ce indică decăderea din funcţii, el teoretizează creşterea iepurilor de casă (concretizată la final în mod nemijlocit, deşi simbolic). O strategică retragere din viaţa politică în perspectiva unui... studiu sociologic. Dar, până una-alta, personajul alunecă în patologic, obsedat de vecinătatea unui spirit malefic, care nu numai că-i dă foc la casă, dar îi poartă şi ciorapii (!?).

Preţ de o scenă, se joacă sub semnul atoatesalvator al deriziunii: scurta şedinţă a terapiei „de grup" aplicată de doctoriţa cam şuie, altfel stăpână pe meserie, căci diagnostichează exact. „Locatarul care nu plăteşte chirie" nu este altceva decât o... „mustrare de conştiinţă", la braţul căreia eroul vine la psihanalist pentru că nu-i mai produce nici o... distracţie. La o nouă partidă de şah în podul existenţei comune, şi acest cvasi-misterios personaj îşi defineşte „caracterul" nu doar explicându-se („Cu cât sunt mai material, cu atât sunt mai puţin idee!"), ci pretinzând ca interlocutorul să-i motiveze dragostea pentru răposatul idol cu mustaţă. Raportat la afirmaţia deja citată, răspunsul celuilalt generează oarecare confuzie: „Era întruparea ideii!". Se continuă maieutica punându-se punctele pe i: „Dragostea ţi-a adus avantaje, dar de ce ţi-ai denunţat cel mai bun prieten?".

Partea a doua a piesei revine însă din imaginar la realitate, respectiv la întâlnirea concretă cu victima, nu doar graţiată, ci şi reabilitată, chiar şi ... sentimental. La un pahar, se fac mărturisiri complete de ambele părţi, încercându-se să se acroşeze şi o speculaţie moral-filosofică provocată de starea ambiguă a protagonistului: „Mi-am schimbat convingerile pentru că a apărut spectrul tău sau spectrul tău a apărut pentru că mi-am schimbat convingerile?". Scăldată în grotescul acumulat deja, scena nu mai poate atinge tensiunea scontată de „revelaţia" (consumată şi într-o variantă autohtonă actuală): „El există! Acolo, sus! Portretul! Va exista mereu, zâmbind. El e în noi şi noi suntem opera lui!" Invocarea acestui al doilea „spirit" e sugestiv filmată în plonjeu, dar e însoţită în mod rizibil de zgomotul tenebros al paşilor – un efect folosit de obicei la apariţia... statuii Comandorului în faţa lui Don Juan! Ceea ce ar fi putut trece drept un artificiu artistic de transfigurare se dovedeşte doar un accident de... desfigurare, o pareză survenită în urma unui atac de apoplexie care-l loveşte pe cel ce voise să recupereze anii de detenţie clamând: „Vreau să trăiesc!".

O răsturnare spectaculoasă a situaţiei oferă ironia soartei (mai puţin cea a autorului, şi cu atât mai puţin cea a regizorului!): sensibilizată de tânăra sa „omoloagă", soţia brusc retrezită la viaţă îşi obligă soţul delator să-şi îngrijească prietenul – victimă pentru a doua oară.

Pierzându-se (la propriu şi la figurat) în detaliile unui decupaj voit cinematografiç, Dominic Dembinski a omis principala sarcină – „recalibrarea" textului, care astfel, în lectura sa în premieră absolută la TVR, pare confuz, prolix şi mai ales lipsit de dramatism şi dramaticitate. Absenţa coerenţei stilistice se resimte şi în prestaţiile actoriceşti, corecte, pe alocuri remarcabile, dar fără fior. Fie el şi tragicomic. Un morocănos şi convingător împătimit reconvertit la... zootehnie propune Virgil Andriescu, iar Mitică Popescu îl secondează ca epicurian negativist. O veche tovarăşă de viaţă, cu târzii izbucniri şi drastice hotărîri întruchipează Dorina Lazăr, în vreme ce tânăra şi frumoasa parteneră fără prejudecăţi în câştigarea unui ban este Mara Grigore – un debut TV excelând prin telegenie. Verva de odinioară a autorului celebrului **Tango** pare să-i fi fost la îndemână doar Cocăi Bloos.

„Să mă port ca un porc şi pe urmă să mă simt bine?!" – pe lângă alte câteva replici cu aceeaşi simetrie a paradoxului, îndeosebi această nedumerire aminteşte puternic de inegalabilul Teodor Mazilu. Oare dramaturgii autohtoni nu merită şi ei un dram de interes din partea regizorilor şi a redactorilor TV?

■ **I.C.**

FĂRĂ REGRETE, DAR CU MULTE AMINTIRI

Înșelătoare sunt căile interviului! Discuția e încheiată, lucrurile par, așadar, cât de cât clare dar, în fapt, ezitările abia acum încep. Un singur gest, o umbră din privire, o ezitare în glas pot pulveriza sau măcar modifica concluziile așa-zis definitive. Stau o întreagă după-amiază de vorbă cu Vasile Manta, unul dintre redutabilii radiofoniști ai teatralului. Când și când, încearcă să spună ceva, deturnând firul previzibil al conversației, ezită, renunță cu o grabă, de altfel, suspectă și abia la sfârșit bănuielile mele se adeveresc: foarte cunoscutul inginer de sunet are nostalgia unei cariere de mult abandonate, cea de actor. Mă înșel, oare?

– Domnule Vasile Manta, te cunosc „doar din vedere", vorba unui vechi șlagăr. Stai mereu dincolo de peretele de sticlă al studioului de înregistrare, adică la pupitrul cu butoane.

– Asta am visat încă din școală. Să intru la Radio și să lucrez la butoane.

– Din școală?

– Am făcut liceul la Sf. Sava, am fost coleg de generație cu Geo Costîniu, Corina Chiriac, Gelu Nițu, Ștefan Velniciuc...

– Actori, actori, actori.

– Și eu eram actor pe atunci. Aveam 9–10 ani (sunt născut în noaptea revelionului 1949), când a venit la școală George Radu Chirovici să caute un copil pentru emisiunile de radio. Directoarea m-a recomandat și așa a început mini-cariera mea artistică. Până prin 1967, am reușit să adun o groază de roluri. Eram pe post în fiecare duminică, în roluri pentru cei foarte tineri (Căpitan la 15 ani, Insula misterioasă, Emil și detectivii), **dar nu numai pentru ei. Am jucat și în** Poveste de iarnă, Despot Vodă, Wilhelm Tell; **cu acesta din urmă am apărut, prin 1963/1964, și la televiziune, într-o transmisie în direct. Rolul principal era interpretat de Septimiu Sever.**

– Teatru radiofonic, teatru de televiziune, dar teatru „de scândură"?

– O, da. Domnișoara Nastasia **(regia, Ion Cojar) la Teatrul Național, sala Comedia, exact în anul în care dădeam examen la facultate, apoi, la „Bulandra", în** Cezar și Cleopatra **(îl dublam pe Gelu Colceag) și, mai ales, tot aici, Saroyan,** Inima mea e pe înălțimi, **în regia lui Lucian Pintilie, trei stagiuni la rând, prin '64. E una dintre cele mai dragi amintiri. Poate cea mai dragă. Am avut onoarea să joc alături de Octavian Cotescu. De câte ori n-am vorbit cu dânsul despre asta...**

– Nostalgii? Regrete?

– Nu am nici un regret. Nu am avut nici cel mai mic îndemn să mă fac actor. Mi-a plăcut să fiu în partea cealaltă a cabinei. Unde sunt și acum. Am făcut, doar, Școala populară de artă, secția regie. Nu, nu am nici un regret.

–Deci, cum ai ajuns la butoane?

– În 1968, când am terminat liceul, era o singură soluție: Facultatea de Electrotehnică din cadrul Institutului Politehnic. La noi nu exista și nu există nici până azi o facultate care să definească exact meseria de inginer de sunet, meserie deopotrivă tehnică și artistică. Abia acum, se pare, Academia de Teatru și Film va propune, în cadrul Departamentului Mass-media, o astfel de specializare. Am fost, de altfel, contactat de Victor Rebengiuc și Horia Murgu, să mă gândesc la un curs de Tehnica sunetului. **Poate, viitorul...**

– Să ne întoarcem în trecut.

– Am terminat facultatea, dar obligația celor trei ani de stagiu mi-a interzis să-mi realizez visul și să ajung la Radio.

– Unde erai atât de cunoscut!

– Ca mic actor. Dar, în domeniul regiei tehnice, nu puteam fi angajat, deși Ion Mihăilescu și George Buican se pensionaseră. Așa am ajuns la Academia de Științe Agricole.

– Cum?

– Da, așa. Mai mult chiar, aici am devenit o mică celebritate. Eram șeful fitotronului, o instalație achiziționată prin Programul Națiunilor Unite pentru Dezvoltare, o instalație unică în țară, menită cercetărilor de inginerie genetică. După șase ani, în plină „glorie" (veți pune ghilimele, nu-i așa?), am lăsat totul baltă, pentru că puteam da concurs la Radio. Din 1980, nu m-am mișcat de aici. Bănuiesc că vreți cifre. Cred că am ajutat la înregistrarea a aproape o mie de spectacole de teatru, scenarii dramatizate etc. Acum sunt realizator la Departamentul pentru copii și tineret, particip, între altele, la realizarea unor emisiuni în direct, ca „Stereopuștimea", „Și eu voi fi o stea"...

– Iar amintiri? Dar te găsesc tot în birourile de la „teatral".

– Bineînțeles. Aici mă veți găsi, sper, încă mulți ani. Am terminat de înregistrat o importantă, cred, premieră a lunii aprilie, dramatizarea după romanul Ciuma **de Camus –, regia artistică, Dan Puican, în distribuție: Mircea Albulescu, George Constantin, Maia Morgenstern, Virgil Ogășanu, Dana Dogaru, Silviu Stănculescu. Prima parte,** Starea de asediu, **s-a transmis în seara de 3 aprilie.**

– Vrei să faci un curs despre tehnica sunetului. Cum arată ea, practic, azi, la noi?

– Ne aflăm, și din acest punct de vedere, într-o perioadă de tranziție.

– Chiar așa?

– Da, tranziția de la tehnica alalogă la cea digitală, ceea ce se traduce printr-un salt calitativ uluitor și o creștere spectaculoasă a calității redării sunetului. Deocamdată, o singură cabină este dotată pentru a răspunde unor asemenea exigențe. Suntem încă departe... Dar sperăm. Ca vicepreședinte al Uniunii Creatorilor de Emisiuni Radiofonice, am avut ocazia să merg la importante târguri și reuniuni internaționale. Am petrecut zece zile la Radiodifuziunea din Köln și am participat efectiv la înregistrări teatrale în studiouri care se numără printre cele mai moderne din lume. Zilele acestea, m-am întors de la Amsterdam, de la Congresul Asociației Inginerilor de Sunet (AES), Asociație al cărei vicepreședinte este un român, Dan Popescu.

– Revenind la București...

– Niciodată nu mă voi despărți de teatrul radiofonic. Îi spuneam, odată, și lui Octavian Cotescu... Când venea la înregistrări, glumeam, uneori, și cei din jur nu prea înțelegeau, pentru că noi ne refeream la lucruri vechi, la lucrurile care ne legau încă de la spectacolul lui Pintilie...

– Ne întoarcem de unde am plecat. Să fie doar amintiri sau și regrete?

– Nu am nici un regret. Nu am avut nici cel mai mic îndemn să mă fac actor. Mi-a plăcut să fiu în partea cealaltă a cabinei.

ANTOANETA TĂNĂSESCU

STRESS ŞI ECHILIBRU

– interviu cu prof. dr. COSTIN CARP –

❑ În condiţiile în care diversitatea evenimentelor şi viteza mare a schimbărilor induce un stress aproape continuu, teatrul poate crea răgazul necesar depăşirii unor tensiuni?

■ **Ar trebui precizat că starea de stress poate fi şi utilă pentru că te pune în condiţia de a depăşi unele momente de instabilitate, deci nu e neapărat un factor negativ. E adevărat că, de cele mai multe ori, stressul cauzat de evenimentele din afara noastră sau din interiorul nostru, de conflicte permanente – cum ar fi mânia sau teama care ne însoţeşte continuu – poate să ducă la afecţiuni cardiovasculare. Sunt unele piese, ca şi anumite bucăţi muzicale, care te deconectează, te ajută să resimţi o stare de linişte, de echilibru într-un moment nefavorabil. E posibil însă ca teatrul să creeze un context tensionat (existând riscul revelării unei crize morale de care ai făcut abstracţie şi pe care reprezentaţia ţi-o pune în faţă). Un anumit cadru de interpretare, ce pune în evidenţă în mod sensibil şi pregnant ideile piesei, poate determina „descoperiri" în legătură cu propria ta viaţă. Deci răspunsul la întrebare e foarte complex: teatrul poate nelinişti sau poate induce un anumit echilibru, care se instalează după consumarea unor emoţii puternice.**

❑ Dar aceste stări nu anulează conflictele, chiar dacă te pun faţă-n faţă cu ele.

■ **În măsura în care emoţia poate duce la o rezolvare, la un nou echilibru, e utilă. Dacă a declanşat amintiri uitate şi, rememorând un conflict, îl reaprinde, atunci poate fi un factor de stress. Rezolvarea prin teatru, prin artă, a unei stări negative care a existat sau care mai e încă prezentă e o situaţie foarte rară, din sfera idealităţii.**

❑ Credeţi că prilejul de a eluda pentru un timp problemele cotidiene prin divertismentul propus de reprezentaţie contează ca factor de compensare? Sau realitatea directă cu impact afectiv, intrarea în spaţiul comunitar al teatrului sunt cele care acţionează pentru echilibrul omului modern? Comunicarea vi se pare esenţială pentru reintegrarea în normalitate a unui individ care a trecut printr-o criză?

■ **Comunicarea poate face un individ să-şi creeze noi legături cu cei din jur. Depinde de conţinutul de idei al piesei, dacă ele vor funcţiona un timp mai îndelungat şi vor influenţa comportamentul individual în societate. O comedie uşoară transmite optimism, suspendă temporar inhibiţiile, situaţiile presante. Dacă piesa prezintă idei legate de viaţă, de politică, de crize interioare ale societăţii sau ale individului, atunci comunicarea prin teatru îl orientează poate pe spectator spre acel mesaj propus de reprezentaţie, îi clarifică anumite idei. Nu toate interpretările au o funcţie benefică. De exemplu, dacă o piesă de teatru pune în prim-plan violenţa, patologicul, aspecte mai puţin morale, necaracteristice indivizilor din oraşul, din ţara respectivă, venind cu lucruri total străine de mentalitatea locului şi prezentându-le într-o formă sofisticată, stridentă, noutatea îşi poate face efectul, impresionând sala, dar rămâne doar un act neconformist, adeseori fals estetic.**

Sunt multe probleme care pot fi discutate prin teatru. În general, capacitatea teatrului de a comunica este validată prin acele idei care interesează în permanenţă spiritul uman, îi sporesc receptivitatea şi anticipează posibile răspunsuri la întrebări esenţiale, încă nedefinit formulate.

❑ În legătură cu teatrul se vehiculează cu insistenţă termenul de «criză». La fel ca pentru stress, probabil că şi aici puteţi disocia aspectul dual (pozitiv-negativ) al fenomenului.

■ **E exagerat să pui mereu problema crizei. Sunt persoane care în fiecare an, în fiecare perioadă discută despre o criză a teatrului. Cred că e vorba de o evoluţie în context istoric, social, legată desigur şi de personalităţile care creează noi piese, de actorii mai mult sau mai puţin talentaţi, de conjuncturi care stimulează ori creativitatea, ori oportunismul. Fiecare critic sau spectator resimte o anumită diferenţă faţă de trecut şi o etichetează drept criză. Şi nu cred că acesta e Realul, ci e un Normal în devenire. Apar evenimente noi, alte puncte de reper, dar piesele clasice cu valoare perenă, interpretate inteligent şi viu, pot limpezi confuziile temporare. Teatrul adevărat nu e numai divertisment. Situaţiile de viaţă „verificate" pe scenă străbat dincolo de ea, oferind un sens şi o explicaţie faptelor reale. Teatrul radiofonic propune des reluări de o mare forţă interpretativă şi care conservă vocile unice ale marilor actori, teatrul de televiziune dilată foarte mult spaţiul receptării. Chiar dacă pelicula artificializează teatrul propriu-zis, există beneficiul imens că marii actori, piesele bine făcute pot influenţa şi educa publicul. Atunci când există o tradiţie şi când efortul profesioniştilor nu se orientează exclusiv spre lucruri conjuncturale, criza înseamnă doar o adaptare mai lentă la ritmul schimbărilor, resimţile ca frustrante.**

❑ Ce credeţi despre oportunismul în teatru?

■ **Cred că e la fel de frecvent ca în alte domenii. E adevărat că în meseriile publice se observă mai uşor, mai ales azi, când există un fel de concurenţă şi posibilitatea de a aprecia e mai uşoară. Nu cred însă că oportunismul va dispărea; el aparţine laturii negative a oamenilor, ca şi răul, minciuna, impostura. În măsura în care societatea are o scară de valori mai bine pusă la punct, criterii de apreciere mai puţin vagi, oamenii care-şi ating scopul prin disimulare, prin fals nu-şi vor mai găsi locul.**

❑ Oferă teatrul un sens bun al vieţii sau doar iluzii?

■ **Probabil că oferă şi iluzii pentru o perioadă scurtă şi acest lucru îl linişteşte pe spectator, îi trezeşte vechi amintiri, îi risipeşte tabloul rutinier al vieţii de zi cu zi, îl face poate mai fericit pentru moment. Oferă oare şi un anumit sens? Depinde de cât de pregătit e spectatorul – din punct de vedere psihic, emoţional, cultural – pentru ideile prezentate în piesă şi de măsura în care ceea ce se întâmplă pe scenă intră în conjuncţie cu problemele, tendinţele şi ideile personale. Când se creează o asemenea apropiere, efectul poate fi unul de sporire a încrederii, de încurajare sau, din contră, de melancolie şi depresie. Teatrul are efect cu dublu tăiş, uneori. Când sunt prezentate cazuri de psihopaţi, de crime, conflicte tragice, la impactul negativ produs asupra receptorului se adaugă şi tendinţe mimelice, o confruntare-confundare cu eroii devastatoarelor drame moderne; şi nu acesta este rolul teatrului. Desigur că arta imaginează tot ceea ce ţine de om, dar ea e metaforă, emblemă şi va trebui să selecteze elementele de esenţă ale vieţii umane. E preferabil ca acestea să fie cele „în sensul bun", al speranţei, al binelui, al credinţei.**

ADINA BARDAŞ

Mușteruluiți și fără grijă?

Una dintre temele predilecte ale discursului socialist atunci când era vorba despre cultură se referea, ne amintim cu toții, la dificultățile de neînvins pe care le întâmpina, în condițiile unei arte nesubvenționate de către statul-tătic, creația adevărată, experimentul, debutul, în sfârșit, tot ce nu este comercial. Legea junglei care domnește în capitalism, învățam noi, transformă și cultura într-un spațiu al lui care-pe-care, într-o luptă unde pierde, întotdeauna, cel mai bun, cel care nu se vinde la tarabă. Adevărul este că o lecție repetată la nesfârșit ajunge a se întipări și în mintea celui mai refractar dintre elevi, astfel încât, în euforia noastră generală stârnită de abolirea cenzurii, de cucerirea mult doritei libertăți de expresie, a existat încă de la început – iar acum este mai puternică decât oricând – teama de a nu fi lăsați cu totul în voia soartei. Și dacă ne uităm la dificultățile cu care se confruntă acum instituțiile culturale din România, teama aceasta nu e deloc neîntemeiată. Așa încât ești tentat să recunoști măcar în sinea ta: aici, cam aveau comuniștii dreptate. Oare? Și totuși: cum este cu putință ca în „jungla capitalistă", în condițiile legii cererii și a ofertei, aplicată deopotrivă producției de cârnați și culturii, să se fi creat, de-a lungul anilor, și altceva decât artă de consum, să se fi produs cercetările artistice, experimentele care au determinat evoluții importante în viața spirituală a lumii? Să fi fost „rentabile" toate acestea? Să fi fost publicul „capitalist" atât de luminat încât să devină într-adevăr vandabil actul de cultură?

Un detaliu pe care nu-l cunoșteam noi stând pe genunchii protectori ai statului-tătic – mușteruluiți și fără grijă – era acela că societatea (chiar nemultilateral dezvoltată) are obligații pe care și le asumă, pe care și le respectă, pe care nici o (vremelnică) putere politică nu-și permite să le nesocotească. Atâta numai că lucrurile sunt altfel orânduite. În Franța, de pildă, Ministerul Culturii nu „ține" pe toți cei ce au o diplomă în domeniu, dar subvenționează (și este o obligație, nu un hatâr) proiectele (deci idei, nu ziduri) care se anunță interesante. Direct ori prin intermediul unor organisme create în acest scop. Integral ori parțial, sprijinului său adăugându-i-se acela al oficialității locale, al unor societăți, fundații ș.a.m.d. Și pentru fiecare posibilă cerere a „pieții" artistice există și oferta – sau ofertantul – de rigoare.

Într-o recentă călătorie la Paris, am fost interesată să aflu care este șansa autorului contemporan francez de a fi reprezentat; mai cu seamă a tânărului autor, al cărui nume, încă necunoscut ori prea puțin cunoscut, nu atrage publicul, deci nu poate fi „rentabil" pentru un teatru. Am constatat, spre plăcuta mea surpriză, că asemenea prezențe nu sunt rare pe afișul parizian de spectacol. Am văzut, de pildă, la Théâtre de Poche Montparnasse, piesa de debut a unui tânăr autor, Olivier Dutaillis, intitulată Oamenii mari. Din programul de sală am aflat că tânărul autor a beneficiat de o bursă a Fundației Beaumarchais pentru scrierea unei piese, de o „rezidență pentru comedie" oferită de Centrul Național al Literaturii Scenice, al cărei rezultat a fost scrierea unei alte piese, că este sprijinit de „Entr'Actes", societate care se ocupă exact cu acest lucru – susținerea dramaturgiei naționale contemporane. Deocamdată, tânărul Olivier Dutaillis trebuie sprijinit, desigur, ca orice debutant. S-ar putea ca în curând sprijinul să devină inutil, numele autorului ajungând el însuși un argument important pentru public, deci și pentru producători. Așa cum se pare că a ajuns numele lui Xavier Duringer propus de același „Entr'Actes", dramaturg și regizor foarte interesant, care făcea săli pline la teatrul „Treize" (teatru aparținând, evident, celui de-al 13-lea arondisment parizian) cu spectacolul său La Quille (cuvânt ce desemnează fetișul de lemn pe care, conform tradiției, tinerii francezi îl sculptează în timpul serviciului militar). Aceștia – Olivier Dutaillis și Xavier Duringer – sunt doar doi dintre numeroșii tineri (și nu numai tineri) autori francezi a căror creație este sprijinită, este posibilă grație societății citate. Care societate, la fel ca toate de acest tip, nu acordă pensii viagere, nu oferă ajutoare umanitare ci, dacă vreți, investește încredere. Și ceva mă face să cred că nu își alege „protejații" pentru că sunt finii directorului sau cuscrii doamnei de la contabilitate. Dar asta este, desigur, cu totul și cu totul altă problemă...

CRISTINA DUMITRESCU

foto: Valentin Nuham

SPECTACOLUL STRĂZII ACASĂ

Adriana Bittel

Întorşi din străinătate după o perioadă mai lungă sau chiar după câteva zile, îi auzeam spunând cât de urît li s-a părut Bucureştiul la înapoiere. Mă simţeam vexată. Eram convinsă că fac pe nebunii. Cum pui piciorul pe Otopeni, te apucă jalea – ziceau. Îl priveam neîncrezătoare: chiar aşa? Sigur că-i plăcut să fii musafir, turist, să caşti gura, să fii dus în locuri ce merită neapărat văzute, dar aici, urît-frumos, e acasă, nici nu mai vezi străzile pe care le străbaţi zilnic, presat de treburi, te-ai obişnuit cu ele ca şi cu mobilele din casa părintească, nu de tine alese şi potrivite.

De curând, însă, am verificat cu tristeţe că nu eu aveam dreptate şi că o absenţă din ţară te face într-adevăr să vezi la întoarcere locurile atât de familiare cu alţi ochi. Chiar de pe aeroport. Primul lucru: o coadă. Sosiseră două avioane la interval scurt şi funcţionau doar două ghişee pentru viza de intrare. Nişte descurcăreţi din spatele meu, un soi de oameni de afaceri, cred, care călătoreau des, vindeau şi altora pontul că, dacă pui în paşaport 5–10 dolari, te poţi duce la ghişeul pentru diplomaţi şi scapi în câteva minute. I-am văzut făcând figura asta şi apoi privind mulţumiţi coada, de dincolo. Noi ăştilalţi, pentru care taxa reprezenta venitul pe o săptămână, stăteam răbdători, avansând cu pas de melc, fumând şi strivind chiştoacele pe jos cu călcâiul, gândindu-ne că poate situaţia e creată special pentru a se obţine acel ciubuc, aşa merg lucrurile de când lumea acasă.

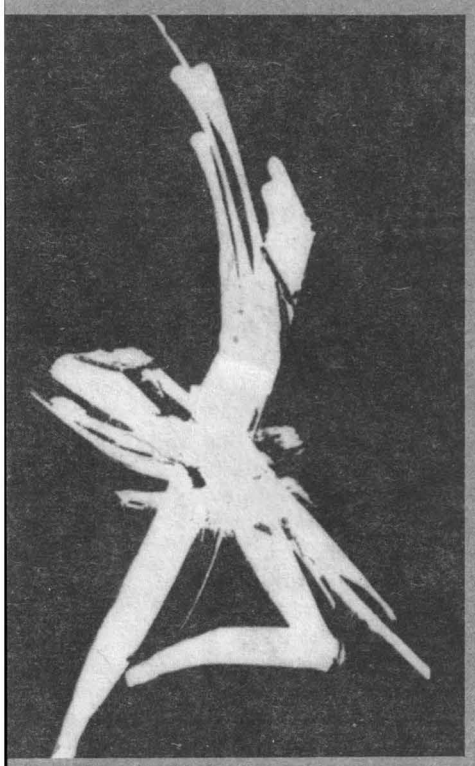
Şi o dată trecut de ghişee, mai pierzi zeci de minute urmărind până la ameţeală banda de bagaje, o defilare a celor mai incredibile forme de colete, sacoşe burduşite şi cu fermoarul lipit cu scotch, valize elegante, întărite cu aluminiu şi încuiate cu cifru, geamantane jerpelite legate cu sfori şi curele, genţi de voiaj cu lacăte – toate grăitoare pentru condiţia stăpânilor lor şi neîncrederea în cinstea manipulatorilor români. Când în sfârşit ţi-ai recuperat ce-ţi aparţine, începi să cauţi un cărucior. Pe orice aeroport civilizat, ele sunt la îndemână, doar la noi necesarul obiect e în posesia unui individ dubios, se pare că un angajat al aeroportului, de vreme ce n-are nici uniformă, nici ecuson, şi care-ţi impune serviciile lui, contra cost, firește. Te conduce, împingând la căruţ, afară, unde îl aşteaptă un prieten cu maşină, jovial şi familiar, care-ţi aburcă lucrurile în portbagaj înainte să apuci să întrebi cât. Când, după ce demarează în trombă, întrebi, zice las'că ne înţelegem noi, cu aerul că-ţi face o favoare şi oricum, dacă vii de „afară", se presupune că îţi dă mâna, n-o să te târguieşti.

Pregătirea psihologică astfel făcută, reîntâlnirea cu oraşul te sperie. Nu ştiu cum îi poate părea unui străin care-l vede întâia oară şi-l raportează la lumea lui, dar mie, singurul oraş pe care-l ştiu bine, printr-o cunoaştere afectivă îndelungată, mi s-a părut deodată ca un om bolnav, un cirotic cu faţă pământie, diform, zgribulit, cu haine boţite şi uzate. Am resimţit dureros cât de rău arată în lumina posomorîtă a sfârşitului de iarnă arterele prin care a pulsat toată tinereţea mea (tan-go) – Şoseaua, Ana Ipătescu, Magheru, sclerozate, decrepite, faţadele cu dâre scurse de jeg, afumate, pavajul prăfos şi cariat, trotuarele cu dughene, mormane de gunoaie la vedere, ca bubele pe o epidermă bătrână, şantierele părăsite, cu orbite goale şi bălţi stătute, câinii vagabonzi, copiii străzii, cerşetorii – ce naiba devenise atât de vizibilă urîţenia după doar o lună de absenţă?

Şi oamenii din staţiile unde am aşteptat atâtea autobuze – la Casa Scânteii, la Televiziune, la Piaţa Romană – tot negru tocit, gri închis, vechi cizme prăfuite, nelipsitele sarsanale, figuri amărîte sub căciulile ruseşti, sub glugile chinezeşti, sub băştile tricotate. Şi sporovăiala taximetristului care mă informa cu satisfacţie sado-masochistă cât s-au scumpit toate în lipsa mea, şi telefonul, şi metroul, şi mezelurile, şi benzina, păi ştiţi cât mă costă o roată, o roa-tă, la rabla asta? da' un far? Îmi zice că şi ziarele şi cărţile s-au scumpit, dar se poate trăi şi fără ele, dacă-i ceva de aflat, afli de la televizor, de la radio, gata doamnă, am ajuns, vă costă 25 de mii, că cinci trebuie să dau şi eu ciubuc la omul meu, altfel nu mai pun piciorul la Otopeni, îmi taie cauciucurile şi v-am zis cât e o roată. Dacă n-aveţi lei, e buni şi dolarii. ■

Dans entomologic (...Despre fluturi fără aripi)

Nu știu dacă dansul trebuie povestit. Limbajul său e kinetic sau, poate, muscular. Transpunerea în cuvinte nu face decât să-i sărăcească zborul, în cazul baletului clasic, sau zborul cu aripi de plumb, în cazul celui modern. Aceste considerațiuni de amator în domeniu au fost declanșate de un spectacol experimental al trupei „Marginalii", prezentat de Theatrum Mundi în colaborare cu Teatrul „Bulandra" & Centrul Cultural al Republicii Ungare. În program erau reunite două povești diferite: prima, **Simplu balans**, în coregrafia (regia) lui Mihai Mihalcea, e un love story în care trama pare furată dintr-un ziar de mare tiraj. Un bărbat se dezbracă lasciv în dosul unui paravan. Pe scena goală un alt bărbat așteaptă, într-un balansoar metafizic (îl asociez cu un happening intitulat **Fat Corner**, în care colțul unei camere era acoperit cu grăsime, masă infinită supusă manipulării, în mariaj cu rigoarea liniilor drepte – autor J. Beuys). Mișcarea acestui rockery chair e sincronică potopului topârcenian. Coregraful descompune mișcarea din această lume arhaică în miteme. Gândirea mea asociativă se dezlănțuie. „Totem și tabu" e primul gând care mă chinuie și privesc pe al doilea EL – un posibil EU – dansând cu o EA tragicomicul roman sentimental. Pentru că între ei se amestecă primul EL, împodobit cu o virilă legătură de gât roșie, care împrăștie semina! baloane de săpun. Scena în care cei doi bărbați dansează după paravan pe o languroasă melodie a lui Edith Piaf interpretată de Baki Komboli e un semn al distanței ironice a coregrafului față de personaje. Melodia tradițională Bali ne arată că interpretarea noastră nu a pornit pe o cale greșită. Pe bandă cotcodăcește o găină. Îmi reține atenția un gest al posesiunii, căci întoarcerea capului cu mâna exprimă tocmai asta. Un sâmbure de optimism rămâne: femeia e cea care învinge în final. Și aș fi vrut să spun atâtea: despre minoritarii sexuali, despre tensiunea psihologică tradusă când în mișcări dezarticulate, când în unduiri armonioase ale eroului-androgin, despre sublimata perversitate a atingerii unui picior de bărbat, despre „Banchetul" și despre povața lui Mircea Eliade, despre dansul ca teatru, despre Artaud și despre una din asociatele lui Laban, Mary Wigman, despre fiecare în parte și despre toate la un loc. Spectacolul de la sala „Toma Caragiu" cred că își depășește condiția, căci e mai curând un „workshop" cu care orice universitate occidentală s-ar putea mândri. Admir modestia cu care tânărul coregraf îl definește în program – „Balans: Dezechilibru. Căutare".



Cel de-al doilea discurs îndrăgostit de sine însuși aparține coregrafului Cosmin Manolescu și se intitulează **Fragmente din interior.** El recunoaște în program, într-o exprimare marcat poetică, că e în căutarea „unei stări de grație". Oricum, viziunea lui asupra lumii interioare e mai puțin clară, dar pe mine m-au cucerit începutul și sfârșitul acestui balet.

Scena inițială e absolut haioasă. Trei scaune cubice, trei manechine în sensul avangardei obsedate de „il manichino", mișcările robotizate cu rădăcini în păpușa Coppelia, agresiunea muzicii lui Laurie Anderson care repetă la nesfârșit, ca o mică boite à musique: „paranormale, paranormale". O alianță atât de discutată între Breton și comunism, dar și parodie a beției lemnoase de cuvinte din monologul oficial. Cele trei scaune sunt apoi dispersate pe marginile scenei, astfel că un al patrulea este mereu obligat să danseze. Rochia fetei, roșie ca steagul marelui partid, sau salopeta unuia dintre dansatori sunt semne ale interesului pentru social. Lupta de clasă s-a încheiat fără a avea loc, bărbați fără identitate lovesc în muncitori, Comuna din Paris nu mai e posibilă. În atmosfera acestei revoluții budapestane dansate dragostea e chiar necesară. Marxismul s-a întors împotriva lui însuși (căci disidenții nu sunt decât niște activiști de semn opus, așa cum ne avertizează Zinoviev), iar alianța cu psihanaliza (imaginea copilului-lup) a început să se clatine. Paravanul pictat e de această dată metafora spațiului privat unde te poți ascunde de ideologie. Remarcabilă mi se pare ultima scenă, în care fața nevăzută, acoperită cu oglinzi a paravanului este întoarsă către public și este purtată, în sunetele care vorbesc despre libertate ale melodiei lui Eric Clapton, de jur-împrejurul scenei, soluție de dezvrăjire a singurătății din lumea noastră interioară prin dans.

Am constatat cu surprindere și plăcere că dansul românesc, prin tinerii coregrafi despre care am scris, se află sub hieroglifa de foc a post-modernității. Încercarea acestui curent spiritual de a reface unitatea lumii se izbește la noi de totala separație a apelor, de factură maioresciană și mai apoi lovinesciană, care îl împiedică pe pictor sau pe poet să privească în ograda vecinului. În minc, Irina, Florin, Cosmin și Mihai și-au câștigat un admirator sincer care le ține pumnii!

IULIAN BĂICUȘ

IOSIF NAGHIU:
„Construind metafore, erezii, utopii“

DIALOG

❑ **Ce credeți despre felul în care dramaturgia poate cauționa un sistem politic?**

■ Textul teatral de valoare nu poate cauționa, reflecta, orchestra decât mecanisme ale eșecului. **Regele moare** nu a cauționat, **Rinocerii** nu a justificat, **Vizita bătrânei doamne** nu a omagiat nici măcar Planul Marshall. Desigur, la noi au fost ani în care scriitorii erau trimiși în documentare prin combinate siderurgice, prin deltă, să scrie despre oțelari, despre pescari... Li se dădeau foi de drum, o diurnă de 18 lei pe zi, cameră la hotel, ba, la plecare, uneori, și o masă festivă și, în cele din urmă, ce a consemnat istoria literaturii? O piesă despre un chit totalitar care înghițea cetățeni cu numele Iona, alta cu o ambasadă americană atacată de teroriști, alta despre niște îngeri triști sau despre un câine numit Diogene... Iată cum funcționează în teatru relația dintre cauza politică și efectul artistic. Autorul dramatic nu e nici pe departe o oglindă a lumii, el e doar un hâtru făcător de oglinzi deformate, un creator de uriași și de pitici. Pintilie a explicat asta mai bine în **Turandot**.

❑ **Cum priviți publicul actual?**

■ Nu am avut cum să mă gândesc la reacția publicului deoarece înainte scriam piese care nu prea aveau șanse să fie jucate. Deci s-ar putea spune că atunci scriam piese gândindu-mă la reacția imediată a Securității. Citiți-mi doar două piese din volumul cel mai recent, piesa **Revolta,** scrisă în '71, premoniție a evenimentelor din Decembrie și piesa **Ionescu sau o ipoteză absurdă,** și încercați să vi-l închipuiți pe autorul lor în anii aceia. Revenind: în ultimii patru ani neavând șansa nici unei puneri în scenă, mai curând cred că ar trebui să mă gândesc la reacția imediată a unui regizor. Din păcate, ei reacționează cel mai adesea cu o întârziere shakespeariană de circa patru sute de ani. Și totuși, în teatru, depindem atât de mult unii de alții... Să vă dau un exemplu. După ce l-am avut pe Toma Caragiu interpret în **Gluga pe ochi**, am scris o piesă, **Misterul Agamemnon**, avându-l tot timpul pe Toma în fața ochilor, deși el murise-n cutremur. Ulterior, piesa s-a jucat, a avut și succes, totuși nu pot să nu mă gândesc că succesul ei nu mi se datorează numai mie, ci și lui Toma, duhului său tutelar care mi-a inspirat aproape întreaga piesă.

❑ **Nu vă descurajează tendința teatrului spre non-verbalitate, spre imagine?**

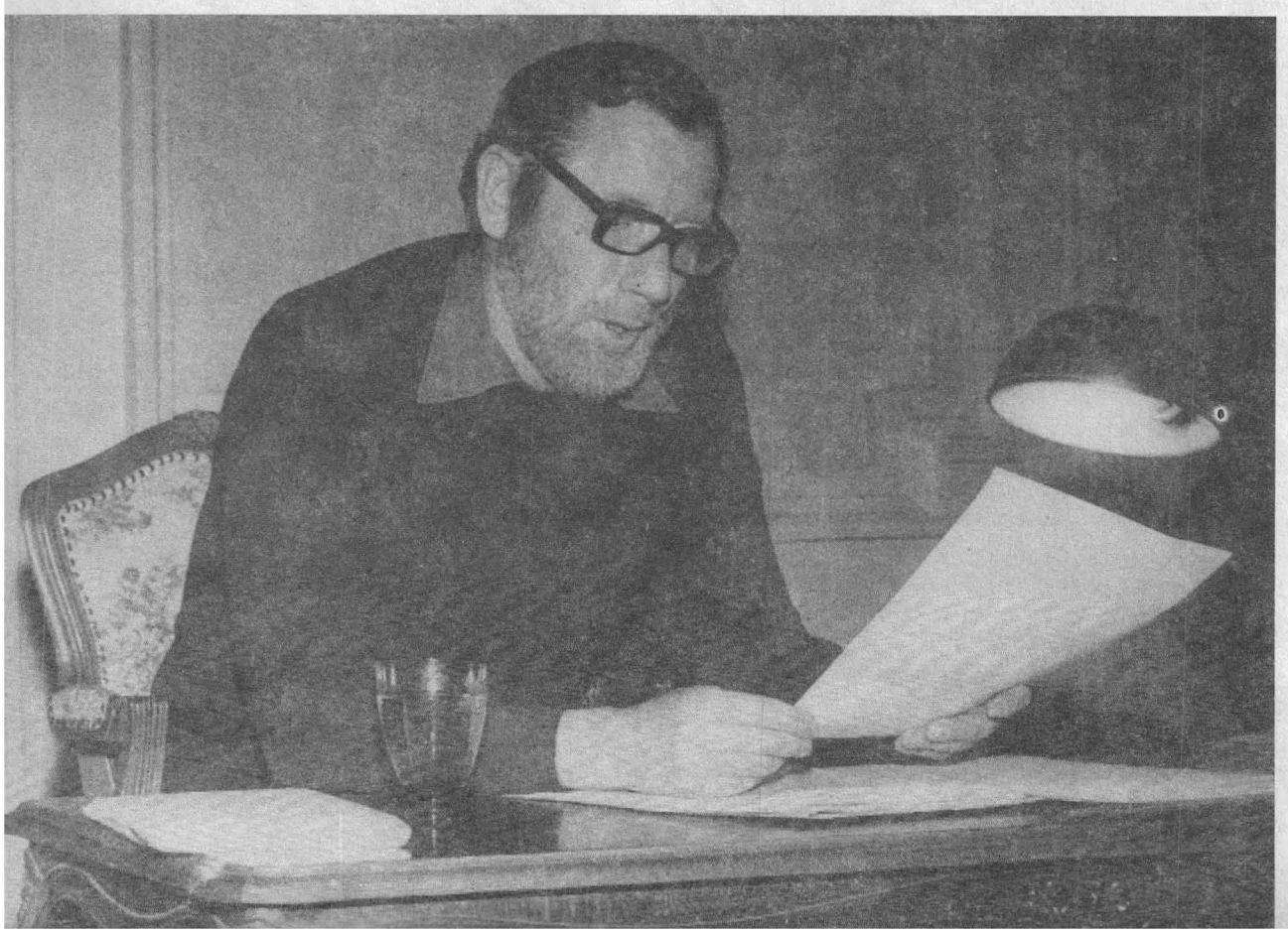
■ Doar atunci când devine ușor excesivă. Noi și așa suportăm un bombardament imagistic. Doar atunci când actorul, făcând în exces teatru de figurație, își pierde identitatea, psihologia, chipul interior. Doar atunci când, strigând și agitându-se excesiv, nu mai știe rosti și scanda ceea ce trebuie rostit și scandat. Încolo, cred că e loc pentru toate genurile de teatru. În fond, fiecare artist e liber să creeze ce vrea, cum vrea, înlăuntrul sau în afara propriei culturi, însă fără să-i obstrucționeze pe ceilalți. Altfel continuăm pe valută ceea ce se făcea înainte în numele unui carnet de partid.

❑ **În ce termeni se pune problema restructurării limbajului dramaturgic?**

■ Cred că un scriitor poate să scrie și fără să se gândească la asta, are destule pe cap. Am băut multe vodci cu Nichita Stănescu, dar niciodată nu l-am simțit preocupat de restructurarea limbajului. Teatrul meu s-a născut sub zodia lui Ionescu, Dürrenmatt, Mrożek. Nu îi văd depășiți nici acum. Cum s-ar zice, eu nu restructurez limbaje, ci scriu piese fără cap, fără coadă, pe care, în cele din urmă, mă străduiesc să le fac cu cap și cu coadă. Nu spun că nu îmi plac Vișniec și Horia Gârbea, care încearcă să mute borne epice și conflictuale din etic și social în literar, însă...

❑ **Marca timpului e tragicul sau comicul mai deznădăjduitor decât tragicul?**

■ Ce înseamnă comic și tragic într-un text dramaturgic? Timpul modifică nu numai oamenii, ci și textele. Iată Shakespeare și Caragiale. Cu timpul, coșmarurile celui dintâi, cu morți și războaie, au devenit niște vise suspect de frumoase, iar visele, feeriile comice ale lui Caragiale, într-un timp în care hotelierii ascund cearșafurile de



parlamentarii cazaţi, iar oamenii nevoiaşi îşi vând şi singurul aragaz ca să-şi piardă banii la Caritas, au ajuns nişte adevărate coşmaruri. Cum să fii mai aproape de adevăr? Construind metafore, erezii, utopii. Ce este o metaforă? O modalitate de a grăbi un discurs. Sau, cum spunea D. I. Suchianu, de a iuţi viaţa. Uneori nu te poate ajuta nici un avion supersonic. Alteori îţi e de ajuns şi o boabă de piper.

❑ **Spectatorul vrea să se distanţeze de personaje sau să se confunde cu ele? Ce spaţiu alternativ le oferă textul dramatic, care este mai mult sau mai puţin ficţiune?**

■ Am impresia că spectatorul trebuie recâştigat. Poate că el nu vrea nici să se distanţeze de personaje, nici să se confunde cu ele, ci doar să viseze. Eu ştiu ce spaţiu? Acelaşi ca şi cel de pe scenă, ba, uneori, mai generos, de vreme ce textul dramatic e ficţiune pură. Toţi actorii, regizorii, scenografii vor să-l facă pe Hamlet. Într-un text, Hamlet e chiar cititorul. Ce, asta-i puţin?

❑ **Impasul dramaturgiei este echivalent cu o criză a temelor sau cu una pur administrativă?**

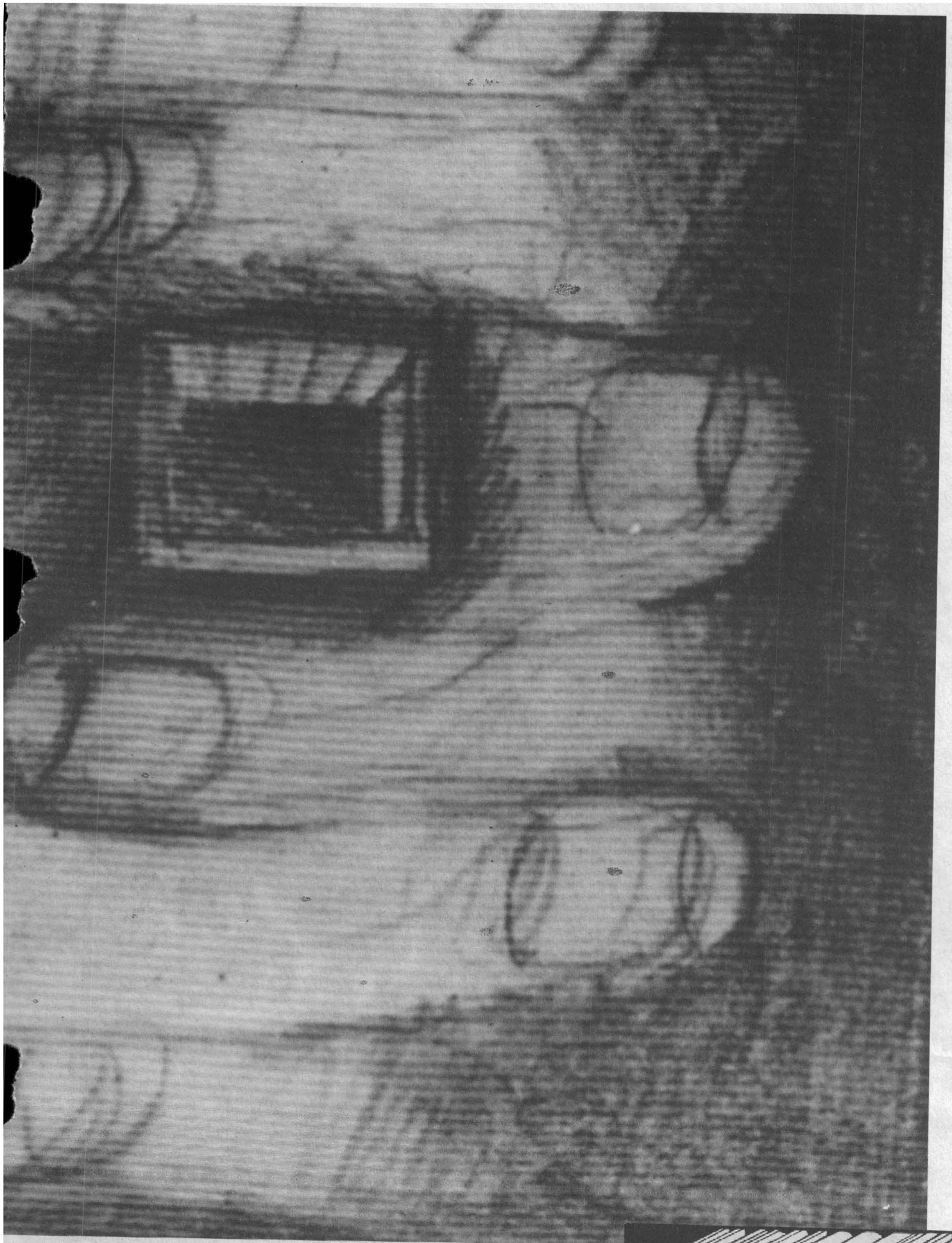
■ Din punctul meu de vedere, nu văd nici un impas. Ca dramaturg, stau destul de solid pe textele mele. Când ai piese ca **Gluga pe ochi, Fereastra, Misterul Agamemnon, Ambasada iubirii, A treia caravelă, Hotel Corona, Mireasa enormă,** nu văd nici măcar temporar motive de spaimă sau de impas. Eu mi-am apărat textele de mistificare, textele m-au apărat pe mine de mistificări. Nu dramaturgia română sau europeană este în impas, ci cultura în general, tot mai invadată de produsele subculturale. Iar pentru piesele româneşti, nu avem nevoie decât de un teatru, de un regizor şi de câţiva actori buni ca să spulberăm acest aşa-zis impas. Şi apoi, ce-i aia criză a birocraţiei? Toate teatrele sunt conduse administrativ de nişte birocraţi. Doar la noi regizorii – şi aşa puţini – fac administraţie. Criza nu e în cărţile noastre care, oricum, îşi au o istorie literară atunci când şi-o merită, ci în altă parte. Când se dă o luptă atât de acerbă pentru un metru pătrat de „butic", de ce nu s-ar flutura drapele de luptă şi pentru un centimetru pătrat de scenă?

❑ **Structura pieselor e o componentă a stilului sau o diagnosticare ironică a realităţii?**

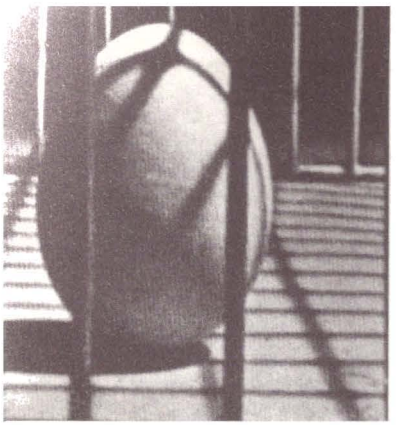
■ Domnişoară, când îmi vorbiţi de structuri şi de recurenţe, mă anihilaţi. Desigur, întrebările dumneavoastră ar putea face deliciul unui optzecist care îşi scrie piesele la un calculator de ultimul tip. Dar eu sunt un bătrân şaizecist înrăit şi am o maşină de scris a cărei literă K s-a defectat în aceeaşi zi cu moartea lui Kennedy, în timp ce băteam la ea numele lui Franz Kafka. După cum vedeţi, vă contrazic pentru ca să vă dau dreptate. Piesele mele au multe teme, obsesii care se caută, se găsesc, se regăsesc. Dar nu-i vina mea. Eu nu fac decât să declanşez un conflict care mi se pare interesant, restul e treaba personajelor mele. Ca dovadă că şi în interiorul unui text teatral există o democraţie. Că nu totul se face la comandă. Amintiţi-vă de **Ghilotina.** Acolo e vorba de o revoluţie care începe tragic şi se sfârşeşte grotesc. Ei bine, am vrut, am ţinut cu tot dinadinsul să scriu în sfârşit o piesă tragică. Evenimentele acelui Decembrie '89 îmi justificau această dorinţă, dar, pe măsură ce înaintam, o zi, o pagină, o zi, o pagină, sintagmele postrevoluţiei – „Nu ne vindem ţara", „Noi muncim, nu gândim" – mi-au împins piesa în derizoriu, în groapa grotescului, fără nici o putinţă de a o controla. Ceea ce a rămas tragic în această piesă sunt parantezele. Citiţi-le cu atenţie şi veţi descoperi în ele neputinţa poetului de a rămâne poet, a tragediei de a fi până la capăt o tragedie.

ADINA BARDAŞ

A. Grand



AVANSCENA



IOSIF NAGHIU

CELULA POETULUI DISPĂRUT

„Bulgakov și-a distrus jurnalul pe care poliția i l-a returnat după ce i-l confiscase. Dar ea făcuse o copie care să-i servească pentru orice eventualitate.

Așa că anumite texte, fără grija KGB-ului, ar fi fost pierdute. S-ar putea spune că-i ironie a soartei: prin «perfecționismul» său, totalitarismul a protejat antidotul". ○

Din presa franceză

Personaje:

DANIEL PANĂ, poet
VASILE, gardian
DEȚINUTUL 1
DEȚINUTUL 2
GHIȚĂ, scriitor
ALINA, studentă
COMANDANTUL ÎNCHISORII

AVANSCENA

Celulă de închisoare. Ușă metalică, două paturi suprapuse. O găleată în spatele ușii. Fereastră cu gratii, o masă, două scaune pline de sticle și pahare. Un dulap mic montat în perete. Televizor color, o mulțime de ziare risipite pe jos.

1

La ridicarea cortinei, din dreptul paturilor se aud niște sforăituri. Ușa se deschide, intră Gardianul. Zgomotul încetează.

GARDIANUL: Intrați, domnule Pană, intrați!

PANĂ *(apare îmbrăcat într-o scurtă de piele, pulover și pantaloni gri):* Mulțumesc!

GARDIANUL *(ignorând dezordinea din celulă):* Aici totul e ca pe vremuri! Paturile, găleata, gratiile, fereastra... E adevărat, geamul e ceva mai spălat, de la o vreme vin tot felul de organizații să vadă cum o ducem cu transparența. Mai ales celula asta a devenit cunoscută datorită faptului că ați binevoit să stați în ea câțiva anișori...

PANĂ: Lucrările mele n-au convenit!

GARDIANUL: Inspirația, bat-o vina! Nici aici nu v-a lăsat. Și eu mă făceam că nu văd nimic ca să nu vă deranjez din „creație".

PANĂ *(amuzat):* Până când prindeai un moment potrivit să-mi confiști poeziile.

GARDIANUL *(încurcat):* Ce vremuri, domnule Pană, ce vremuri! Vă amintiți ce „corecturi" vă trăgeam?

PANĂ: Așa ceva nu se uită ușor.

GARDIANUL: Sper să nu-mi purtați pică și azi pentru ele...

PANĂ: Fii liniștit! Noi, scriitorii, ne răfuim doar prin argumente estetice. De altfel, ca să fiu sincer, perioada detenției mi-a și folosit într-un fel.

GARDIANUL: Nu-i așa? Cine ar fi crezut că deținutul micuț, stafidit și cu ochelari, pe care-l scoteam la spălat coridorul în șuturi, va deveni poetul nostru revoluționar?

PANĂ: Nimeni!

GARDIANUL: Că niște poezii, scrise chiar în celula asta, într-o zi vor scoate lumea-n stradă?

PANĂ: Îmi pierdusem orice speranță, începusem să mă întreb dacă poeziile mele mai sunt necesare, dacă n-ar trebui să fac și eu „mea culpa" cerând celor de la putere un act de clemență. Nici azi nu știu ce m-a făcut să rezist, să nu devin și eu un biet „turnător" sau măcar un colaborator prin tăcere.

GARDIANUL: Erați un „căpos". Vă aduceți aminte? Și atunci vă spuneam...

AMÂNDOI: „IEȘI LA SPĂLAT VECEUL, CĂPOSULE!" *(Râd.)*

GARDIANUL: Ce vremuri, domnule Pană, ce vremuri! *(Privește neîncrezător la Pană.)* Și chiar nu aveți pică pe mine?

PANĂ: De ce să am? Crezi că ar trebui?...

GARDIANUL: Mesenic afurisită! Așa zice și nevastă mea: „Vasile, pe tine toți te înjură, chit că sunt sau nu vinovați!" Și aici vin tot felul de oameni certați cu legea. Și au un „schepsis" că dacă nu îi iei tare de la-nceput, te-au și încălecat. Dar dacă se poartă corect, după cum cere regulamentul, n-avem nimica cu ei. Ei, le mai administrăm și noi câte-o palmă să le suie sângele-n obraji, dar fără să-ntrecem măsura... *(Privește la Pană.)* De ce zâmbiți?

PANĂ: Mă gândeam: oare să fi fost chiar așa?...

GARDIANUL: Am să vă spun un lucru, dar să rămână-ntre noi: dacă în locul meu era un gardian mai câinos, poate că azi nici nu mai erați în viață. *(Se uită la Pană.)* Și sunteți binemersi, nu-i așa?

PANĂ: Recunosc!

GARDIANUL: Valid?

PANĂ: Valid!

GARDIANUL: Vreo infirmitate, ceva?

PANĂ: Nici una!

GARDIANUL: Vi se zbate vreun ochi?

PANĂ: Doamne ferește!

GARDIANUL: Vedeți? Mare lucru! Că mie până și nevasta îmi spune că am palma grea.

PANĂ: Nu-ți face griji, nea Vasile! Pot să îți spun așa? Eu nu îți port pică! Ba, dacă îți face plăcere, pot să îți spun că uneori mă gândesc cu stimă la dumneata.

GARDIANUL: Asta mă bucură! O să-i spun nevestii! Că ea vă știe de la televizor. De câte ori nu-mi strigă din sufragerie: „Uite-l pe mărunțelul ăla gălăgios și cu ochelari care a fost la tine în custodie și acuma e șef la partidul de opoziție..."

PANĂ: Acuma sunt independent.

GARDIANUL: Ați plecat?... Păcat! Că vă stătea bine la televizor.

PANĂ *(face câțiva pași, se uită în jur):* De câte ori, zăcând în celula asta, nu m-am gândit la o astfel de împrejurare... A întoarcerii mele aici... În postura celui care a reușit să-și depășească momentele de cumpănă fără să-și reproșeze nimic, dimpotrivă... *(Pauză.)* Ăsta ar fi unul din motivele venirii mele aici... *(Se aude un zgomot. Privește spre paturi.)* Dar văd că nu suntem singuri!...

GARDIANUL *(privește și el spre deținuții acoperiți cu niște pături):* Plevușcă de drept comun. Neamuri proaste! Nu ca atunci!... *(Amintindu-și.)* Păi, vă dădea mâna să dormiți când intram eu în celulă? Nici nu se răsucea bine cheia-n broască și erați în mijlocul camerei, gata să raportați că nu ați dat ortul popii!... *(Pauză. Arată în jur.)* Acuma, somn, căldurică, berică, țigări lungi, televizor color, presă la zi... Vorba noului comandant: „Alte vremuri, altă democrație!" *(Se apropie de paturi, trage păturile de pe deținuți.)* Deșteptarea! *(Cei doi se ridică greu, clipesc somnoroși.)* Cine credeți că a venit să ne viziteze? Poetul! Poetul nostru revoluționar!...

PRIMUL DEȚINUT *(încă năuc):* Poetul?!...

AL DOILEA DEŢINUT: Care poet?...

GARDIANUL: Poetul Pană! Care a stat în această celulă. Care a avut curajul să scrie vestitul „Epitaf pentru un troglodit" înainte ca trogloditul să moară! *(Rămâne nemişcat, să vadă reacţia celor doi.)*

PRIMUL DEŢINUT *(îşi aduce aminte cu greu)*: Aaaa!... *(Se scarpină, cască.)*

PANĂ *(politicos)*: Sper că nu deranjez!

AL DOILEA DEŢINUT *(cască, se scarpină)*: Nu e nici un deranj.

PRIMUL DEŢINUT: ... dacă tot aţi venit.

AL DOILEA DEŢINUT: Dacă v-a adus nea Vasile! *(Se întinde.)*

GARDIANUL *(lui Pană)*: Vedeţi?... *(Celor doi.)* Trecea prin faţa închisorii şi ce şi-a zis...

PRIMUL DEŢINUT: Să intre... Să-şi mai aducă aminte. *(Se întinde.)*

AL DOILEA DEŢINUT: Să se documenteze...

PANĂ: „Documentarea" pe care am făcut-o cândva mi-a ajuns. Am venit mai mult să mă conving că cele întâmplate au fost aievea. Ştiţi, uneori, când încerc să le aştern pe hârtie...

PRIMUL DEŢINUT: Nu vă vine să credeţi.

AL DOILEA DEŢINUT: Vi se pare absurd.

PANĂ *(mirat)*: De unde ştiţi?

PRIMUL DEŢINUT: Nouă nu ni se întâmplă la fel? Chiar dacă suntem nişte bieţi oameni de afaceri.

AL DOILEA DEŢINUT *(explică)*: Asta ne-a şi adus aici.

PRIMUL DEŢINUT: Cifra de afaceri.

AL DOILEA DEŢINUT: Banii!

PRIMUL DEŢINUT: I-am băgat în computer, ne-am culcat liniştiţi şi, a doua zi, ia banii de unde nu-s!

AL DOILEA DEŢINUT: Ce mai calea-valea, a trebuit să „tragem" pe dreapta, să vedem unde sunt.

PRIMUL DEŢINUT: Că la firmă era imposibil! Cum plecau cei de la Garda Financiară...

AL DOILEA DEŢINUT: ...apăreau cei de la Poliţia Economică...

PRIMUL DEŢINUT: Cum plecau cei de la Poliţia Economică...

PANĂ: ... apăreau cei de la Garda Financiară!

AL DOILEA DEŢINUT: Mai rău! Cei de la Vamă!

GARDIANUL: Gata cu văicăreala! Domnu' poet a venit aici să revadă în linişte vechiul său loc de muncă şi de creaţie. Unde a scris vestitul său epitaf!

PRIMUL DEŢINUT: Grozav epitaf!

AL DOILEA DEŢINUT: L-am citit cuvânt cu cuvânt. Literă cu literă!

PANĂ: Mă bucur! Din câte ştiu, a apărut într-un tiraj destul de restrâns.

PRIMUL DEŢINUT: Strâns, nestrâns, în biblioteca închisorii sunteţi la loc de cinste. Cu poză!

PANĂ: Şi cum e?

PRIMUL DEŢINUT *(luat prin surprindere)*: Ce?

PANĂ: Epitaful în noul nostru context. Îşi mai păstrează actualitatea? Nu este exagerat? Prea tăios?

PRIMUL DEŢINUT *(încurcat)*: De tăios, nu-i vorbă, e cam tăios.

AL DOILEA DEŢINUT: Brici, nu altceva!

GARDIANUL *(încântat)*: Vedeţi, dom' poet?

PRIMUL DEŢINUT: Sigur, nu suntem per total de acord. *(Al doilea deţinut îl loveşte cu piciorul în gleznă.)* Dar numai pe ici, pe colo...

AL DOILEA DEŢINUT: Nu şi prin părţile esenţiale.

PRIMUL DEŢINUT: Cu ele suntem de acord. Mai ales de când suntem aici. *(Al doilea deţinut îl loveşte din nou.)*

AL DOILEA DEŢINUT: Sunteţi mare, ce mai! Ca şi nea Vasile, care v-a fost caraliu! *(Primul deţinut îl loveşte.)* A avut grijă de dumneavoastră. Să nu fiţi deranjat din creaţie.

PRIMUL DEŢINUT: Să puteţi rezista...

AL DOILEA DEŢINUT: Să puteţi scrie! *(Privesc amândoi spre Gardian, aşteptând un semn de la el dacă să mai continue.)*

PRIMUL DEŢINUT: Când nu v-a fost prea uşor. Când nu aţi avut condiţii de scris... maşină de scris... bani de scris... hârtie de scris...

AL DOILEA DEŢINUT: Şi a trebuit să scrieţi pe hârtie de aia... *(E lovit de Primul deţinut.)*

PRIMUL DEŢINUT: Principalul e că aţi reuşit! Că nu aţi dat înapoi!

AL DOILEA DEŢINUT: Că aţi dovedit tuturor...

PRIMUL DEŢINUT: Românul e născut poet...

AL DOILEA DEŢINUT: ... chiar şi în închisoare!

PRIMUL DEŢINUT: Fără nici un susţinător.

AL DOILEA DEŢINUT: În afară de nea Vasile!

GARDIANUL *(modest)*: Am făcut şi eu ce am putut!

PRIMUL DEŢINUT: Lăsaţi, că ştim noi...

AL DOILEA DEŢINUT: Aţi făcut foarte mult!

PRIMUL DEŢINUT: Domnu' Pană e liber!

AL DOILEA DEŢINUT: Domnu' Pană scrie ce vrea!

PRIMUL DEŢINUT: E cunoscut, iubit, admirat...

AL DOILEA DEŢINUT: Nu ca noi, nişte bieţi întreprinzători.

PRIMUL DEŢINUT: Naivi, idealişti...

AL DOILEA DEŢINUT: Am vrut să aducem mai iute în ţară economia de piaţă.

PRIMUL DEŢINUT: Şi ştiţi cum e...

AL DOILEA DEŢINUT: ... cine se grăbeşte, greşeşte!

PRIMUL DEŢINUT: Şi noi am greşit.

AL DOILEA DEŢINUT: Am avut prea mare încredere în leu. În puterea lui de cumpărare.

PRIMUL DEŢINUT: Am scos dolarii din ţară.

AL DOILEA DEŢINUT: La paritate.

PRIMUL DEŢINUT: Am păstrat pentru ţărişoara noastră un leu...

AL DOILEA DEŢINUT: ... am scos un dolar.

PRIMUL DEŢINUT: Am scos un dolar...

AL DOILEA DEŢINUT: ... am pus deoparte un leu.

PRIMUL DEŢINUT *(cu năduf)*: Ei, dacă am fi avut o pilă pe undeva!

AL DOILEA DEŢINUT: La Controlul Financiar.

PRIMUL DEŢINUT: Sau măcar la Guvern. Am auzit că şi acolo ar fi nişte oameni de bine. *(Pauză.)*

GARDIANUL: Gata! V-aţi făcut numărul! Ce-aţi zice acum de o mică plimbare prin curtea închisorii?

PRIMUL DEŢINUT: Sigur! *(Are un schimb de priviri cu celălalt deţinut.)* Înainte de un mic pocheraş, aerul rece e bun!

AL DOILEA DEŢINUT *(„pe faţă")*: Aerul rece e bun înainte de un mic pocheraş! *(Se pregătesc să iasă.)* Şi nu uitaţi. Dacă aveţi pe cineva la Controlul Financiar...

PRIMUL DEŢINUT: Sau chiar la Guvern... *(Ies în fugă. Gardianul se ia după ei.)*

GARDIANUL: Alo. Alo!... Doar n-o să ieşiţi aşa, fără nici o escortă! *(Dispare şi el.)*

2

Pană a rămas singur Priveşte în jur încercând să-şi aducă aminte. Se uită la fiecare obiect din celulă, la fiecare colţ de zid, cu atenţie. Pauză lungă. Se apropie de gratiile celulei. Trage aer în piept. Celula se întunecă. Pauză lungă.

Celula se luminează. Pană, îmbrăcat în zeghe, îşi face gimnastica de dimineaţă. Se opreşte, obosit. Respiră adânc. Se duce la uşa celulei şi îşi lipeşte urechea de ea. Pentru că nu aude nimic, se trage spre colţul de după uşă şi începe să scrie pe o bucăţică de hârtie scoasă de undeva. Din când în când, trage cu urechea spre uşă. Pauză. Se aud paşi pe coridor. Speriat, Pană mototoleşte hârtia şi o bagă în buzunar. Scrâşnet de cheie în broasca uşii. Cu un salt, Pană este în mijlocul camerei, aşteptând apariţia Gardianului.

PANĂ *(cu vocea gâtuită de spaimă)*: Domnule gardian, deţinutul Pană raportează că totul e-n ordine!

GARDIANUL *(legănând un baston de cauciuc)*: Pe dracu' e-n ordine! *(Inspectează celula, apoi deţinutul.)* Bă, eu sunt prea deştept să mă las tras în piept de nişte bandiţi! *(Face câţiva paşi, revine, se uită la Pană cu dispreţ.)* De ce s-o zice de tine că eşti dizident?

PANĂ *(speriat)*: Nu sunt dizident, să trăiţi, cum o să fiu dizident dacă dumneavoastră îmi spuneţi bandit?

GARDIANUL *(mulţumit de răspuns)*: Deci nu eşti poet? *(Se plimbă în jurul lui, agitându-şi bastonul de cauciuc.)*

PANĂ *(fără să mişte)*: Nu sunt poet, cum o să fiu poet? Sunt un bandit!

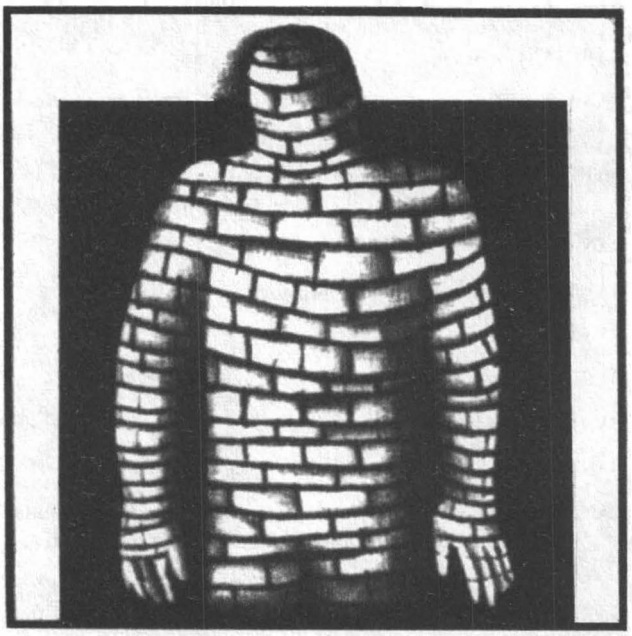
GARDIANUL: Atunci ia spune, banditule, pentru ce te-au adus aici? Ce ai furat?

PANĂ: Încrederea ţării, să trăiţi!

GARDIANUL *(mimând surprinderea)*: Încrederea ţării! Păi ăsta-i un delict grav! Un delict foarte grav! Şi cum ai furat-o?

PANĂ: Pe şest, să trăiţi! Când ţara era cu ochii în altă parte.

GARDIANUL: Deci aşa! Când ţara avea încredere-n tine şi era cu ochii în altă parte, tu ai furat-o! Mare ticălos!



PANĂ: Am greşit, să trăiţi! N-am să mai fac! Prin dumneavoastră, domnule gardian, promit ţării întregi că n-am să mai fur încrederea ei niciodată!

GARDIANUL *(se uită la Pană, la veşmintele lui)*: Şi totuşi... Ştii ce se zvoneşte pe aici?

PANĂ : Nu!

GARDIANUL: Cum ai zis?

PANĂ: Nu, să trăiţi!

GARDIANUL: Că tu ai fura şi aici!

PANĂ: Eu?... Să fur?... Ce să fur în celulă?

GARDIANUL: Încrederea ţării!

PANĂ: Cum să fac eu una ca asta? Cum să fur de aici, din celulă, încrederea ţării?

GARDIANUL: Foarte bine! Scriind poezii!

PANĂ *(speriat)*: Nu scriu poezii, să trăiţi! *(Pauză. Gardianul se plimbă în jurul lui, îl studiază.)*

GARDIANUL: Mă, eu tare aş vrea să te cred. Şi ştii de ce?

PANĂ: Pentru că aveţi încredere în oameni!

GARDIANUL *(s-a oprit în faţa lui)*: Aşa e! Ai pus punctul pe litera i! Nu degeaba eşti scriitor! *(Pauză.)* Şi totuşi... *(Bate cu bulanul în buzunarul lui Pană.)* Ce ai în buzunar?

PANĂ: În buzunar?

GARDIANUL: Da, în buzunar. Nu cumva un gogoloi?

PANĂ: Un gogoloi? Ce fel de gogoloi?

GARDIANUL: De hârtie. Pe care scrii nişte poezele.

PANĂ: Nu e un gogoloi de hârtie, să trăiţi! *(Pauză.)*

GARDIANUL: Mă, eu tare aş vrea să te cred! Şi ştii de ce?

PANĂ: Ştiu. Nu vă place să fiţi mințit!

GARDIANUL: Aşa e!

PANĂ *(repetă ca pe o lecţie)*: Că atunci când sunteţi mințit, cineva poate să fure încrederea ţării!

GARDIANUL: Exact! Vezi că iar ai pus punctul pe litera i?... *(Pauză.)* Şi dacă nu e un gogoloi de poezie, ce e?

PANĂ *(căutând o soluţie)*: Un cotor!

GARDIANUL: Un cotor? Ce fel de cotor?

PANĂ: Un cotor de gutuie.

GARDIANUL *(se gândeşte)*: Şi de ce-l ţii în buzunar?

PANĂ: Să-mi aducă aminte, să trăiţi!

GARDIANUL: Să-ţi aducă aminte? De ce să-ţi aducă aminte?

PANĂ: De copilărie, să trăiţi! Când eram mic, îmi plăceau gutuile. Cele din curtea vecinului. Cum pleca de-acasă, săream gardul şi dădeam cu piatra după gutui.

GARDIANUL: Şi tot aşa, azi o gutuie, mâine alta, ai ajuns să furi. Să dai cu piatra în încrederea ţării.

PANĂ: N-am dat cu piatra...

GARDIANUL: Nu! Ci cu ditamai epitaful! Şi cum a ajuns gutuia sau cotorul ăsta de gutuie la tine în buzunar?

PANĂ: A aruncat-o cineva pe geam, să trăiţi!

GARDIANUL: Şi nu ai mâncat-o...

PANĂ: M-am gândit s-o păstrez pentru mai târziu.

(Pauză lungă. Gardianul se duce cu paşi înceţi spre fereastră. Priveşte afară. Revine.)

GARDIANUL *(curios)*: Mă, e adevărat ce se zice? Că atunci când stai cu ochii sau cu gândul la nişte gutui, salivezi?

PANĂ: E adevărat, să trăiţi!

GARDIANUL: Şi tu salivezi?

PANĂ: Salivez, să trăiţi!

GARDIANUL: Sigur?

PANĂ: Sigur!

GARDIANUL: Ia să vedem? Gura mare!...

PANĂ: Aaaaa! *(Gardianul i se uită în gură. Pauză.)*

GARDIANUL: N-ai nici un cotor de gutuie în buzunar. Gura ta e uscată.

PANĂ *(disperat)*: Nu e uscată, să trăiţi!

GARDIANUL *(nu-i vine să creadă)*: Adică, eu mint?

PANĂ: Cum o să mințiți? Dumneavoastră îmi vreţi numai binele!

GARDIANUL: Atunci de ce nu salivezi?

PANĂ: Salivez, să trăiţi!

GARDIANUL: Sigur?

PANĂ: Sigur!

GARDIANUL *(i se uită în gură)*: E clar! Se lasă cu izolare! Cu o singură masă pe zi! Numai pe pâine şi apă! Şi ştii de ce? Că îţi baţi joc de mine!

PANĂ: Nu îmi bat joc, să trăiţi!

GARDIANUL: Nu?

PANĂ: Nu, să trăiţi!

GARDIANUL: Dar ce faci?

PANĂ: Salivez!

GARDIANUL: Auzi? Eu am impresia că, deşi eşti scriitor, n-ai proprietatea cuvintelor. Nu ştii ce-i aia salivă! Ce înseamnă cuvântul ăsta, după capul tău literat?

PANĂ: O secreţie, să trăiţi!

GARDIANUL: Aşa!

PANĂ: A organelor gustative.

GARDIANUL: Exact!

PANĂ: Apare atunci când vezi sau poftești la ceva. *(Pauză.)*

GARDIANUL: Ai dreptate! M-am înşelat. Tu ştii ce înseamnă fiecare cuvânt! *(Pauză.)* Totuşi... Asta e şi mai grav. Înseamnă că minţi cu premeditare!

PANĂ: Nu mint, să trăiţi!

GARDIANUL: Atunci de ce nu te ţii de cuvânt? Hai, fă-o pentru mine! Ce-i aşa mare lucru? Ţi-am cerut să umbli cu capu-n bocanci? Să-ţi faci din cravată şireturi? Greşeală! Eu vreau de la tine un lucru firesc, pe care îl facem cu mic, cu mare. Ia spune: eu salivez?

PANĂ: Da, să trăiţi!

GARDIANUL: Comandantul meu salivează?

PANĂ: Da, să trăiţi!

GARDIANUL: Comandantul comandantului meu salivează?

PANĂ: Da, să trăiţi!

GARDIANUL: Vezi, toată lumea salivează, doar tu nu salivezi.

PANĂ: Domnule gardian, pot să raportez?

GARDIANUL: Zi!...

PANĂ: Eu am o salivă seacă!

GARDIANUL: Nu mă înnebuni! Şi de ce este seacă?

PANĂ: Cea umedă s-a terminat!

GARDIANUL: E clar! Tu vrei să fii mai coios decât alţii!

PANĂ: Nu vreau să fiu cum spuneţi dumneavoastră!

GARDIANUL: Sigur?

PANĂ: Sigur!

GARDIANUL: Atunci, care e explicaţia? Te pomeneşti că nu ştii să salivezi. Că n-ai învăţat. Părinţi ai avut?

PANĂ: Da, să trăiţi!

GARDIANUL: Şi mamă, şi tată?

PANĂ: Şi mamă, şi tată, să trăiţi!

GARDIANUL: Şi copii, şi soţie?

PANĂ: Şi copii, şi soţie, să trăiţi!

GARDIANUL: Şi soţia?... *(Pauză. Se plimbă în jurul lui Pană.)* Tânără şi frumoasă?

PANĂ: Tânără şi frumoasă!

GARDIANUL: Picioare lungi de spioană?

PANĂ: Picioare lungi de spioană...

GARDIANUL: Şi gura?... Şi gura?...

PANĂ: Ce e cu ea?

GARDIANUL: Salivează?

PANĂ *(gata să plângă)*: Salivează!

GARDIANUL *(se uită iarăşi în gura lui)*: E clar! N-ai pic de respect pentru familia ta! *(Bănuitor.)* Ia spune-mi: tu eşti român?

PANĂ: Român, să trăiţi!

GARDIANUL: Român-român?...

PANĂ: Daco-român, să trăiţi! *(Plânge înăbuşit.)*

GARDIANUL *(priveşte la el cu milă)*: Uite: mai fac o încercare! Să nu zici că nu vreau să te ajut. Să te scot din rahatu' în care ai intrat. Vrei?

PANĂ: Vreau, să trăiţi! *(Deschide gura cât poate.)*

GARDIANUL *(se mai uită o dată. Concluziv)*: E clar! Nu eşti om! Nu eşti român! Nu ai părinţi! Nevastă-ta te înşală! Nu eşti tatăl copiilor tăi. Tatăl copiilor tăi este vecinul de bloc care salivează. Şi mai mult ca sigur că n-ai nici o gutuie în buzunar, pentru că altfel n-ai avea gura atât de uscată. *(Didactic.)* Când muşti o gutuie, ţi se aromează tot cerul gurii. O zeamă plăcută îţi alunecă pe lângă gingii. *(I se uită în gură.)* La tine, nimic! Secetă. Pârjol. Pauză. Gaură neagră. Corii. Căcat. Dezamăgire. Lipsă de imaginaţie. Şi mai zici că eşti artist. Vai de capul tău! N-ai nici de-o sulivă! *(Iese.)*

3

Pană doarme ghemuit, acoperit cu o pătură. Uşa se deschide. Intră Ghiţă, tiptil. Închide uşa încet. O deschide, se mai uită o dată afară, cu grijă. Îl vede pe Pană, tuşeşte. Pană ridică privirea spre el.

PANĂ *(uluit)*: Ghiţă! Tu, aici?

GHIŢĂ: Pssst! Nu te mira de nimic! Nu vorbi tare. S-ar putea să fim urmăriţi, spionaţi. Am obţinut o convorbire cu tine, nu-ţi spun cu câte sacrificii, cu câte pile şi intervenţii, tot nu m-ai crede. Am fost până sus de tot, la nivelul cel mai înalt, a trebuit să mă umilesc, să cerşesc, să dau o carte cu dedicaţie, nici nu ştii cât m-a costat vizita asta, vei fi pus la curent după ce vei ieşi de aici, când vom putea vorbi fără teamă. *(Pare agitat, speriat, merge tot timpul la uşă şi ascultă afară.)*

PANĂ: Ghiţă, dar nu trebuia să faci toate astea doar pentru mine! Nu trebuia să te umileşti în aşa hal!

GHIŢĂ: Dacă tu nu, eu nu, atunci cine? Nu putem fi cu toţii eroi, mai e nevoie şi de oameni mărunţi, care cedează, se sacrifică în numele cauzei. Am făcut-o, sunt aici, nu mai am încotro, am vrut să vedem ce e cu tine, dacă mai eşti în viaţă, în ce hal te-au adus cei de aici!... *(Priveşte la el.)* Nu arăţi chiar atât de rău! Te-ai schimbat, e adevărat, dar nu catastrofal. Eşti mai slab, mai îngândurat, însă nu ţi-ai pierdut demnitatea, pari mai echilibrat, mai vânos!... Asta îi va bucura mult pe cei de-afară. Apropo, soţia ta te sărută, a fost şi săptămâna trecută la tine, dar nu i-au dat drumul să intre. Va mai veni, fii liniştit, e la fel de încăpăţânată ca tine, nu dezarmează uşor. Aşteaptă veşti, ca şi studenţii tăi, care îţi recită versurile prin diverse cenacluri sub pseudonim, dar toţi ştiu cine-i adevăratul autor...

PANĂ: Deci am ajuns un pseudonim?

GHIŢĂ: O legendă!

PANĂ: Care spală closete!

GHIŢĂ: Important e că n-ai abdicat de la vechile tale îndeletniciri şi convingeri. Că scrii şi aici. Că ai dat gata un volum de versuri care a devenit celebru de pe acum. „Poezii ascunse". Unde sunt?

PANĂ: Ce?

GHIŢĂ: Poeziile! Pe care le-ai scris pe ascuns. Dă-mi-le repede, până nu vine cineva.

PANĂ: Ce vrei să faci cu ele?

GHIŢĂ: Le dau studenţilor tăi. Şi dacă vrei, le duc la Paris, la „Monica Liberă". Vreau să te ajut. Doar suntem prieteni. N-am debutat la aceleaşi reviste literare împreună? Nu am făcut curte la aceleaşi femei? Dă-mi-le în numele vechii noastre prietenii, al debutului nostru comun în poezie şi la femei...

PANĂ: Stai puţin! Tu vorbeşti despre ele şi eu nici măcăr nu ştiu unde sunt!

GHIŢĂ *(şocat)*: Glumeşti!

PANĂ: Nu glumesc! *(Duce mâna la frunte, obosit.)* Vizita asta a ta m-a luat pe neaşteptate. Trebuie să mă limpezesc. *(Mirat.)* Să-ţi dau poeziile? Care poezii?

GHIŢĂ: Cum, care poezii? Alea ascunse! Doar n-o să pretinzi că ele nici nu există, când toată lumea de-afară ştie de ele! Că le-ai pierdut... Sau, şi mai rău, că de fapt nici nu le-ai scris! Ar fi o adevărată catastrofă, îţi dai seama? Prin cercurile noastre literare circulă despre ele adevărate legende. Studenţii recită din ele: „Administratorul pleacă în zori să plătească lumina / călătoriile astea îl obosesc...“

PANĂ: Ghiţă!

GHIŢĂ: Da!

PANĂ: Crezi în sinceritatea mea?

GHIŢĂ: Cum să nu? Ea te-a adus aici...

PANĂ: Versurile astea cu administratorul. Nu îmi aduc aminte de ele. *(Pauză.)* Tu îmi atribui versurile altui poet. Tu mă confunzi cu altcineva.

GHIŢĂ: Dar le-am văzut xeroxate. Era scrisul tău. Stilul tău esopic şi totuşi atât de apropiat...

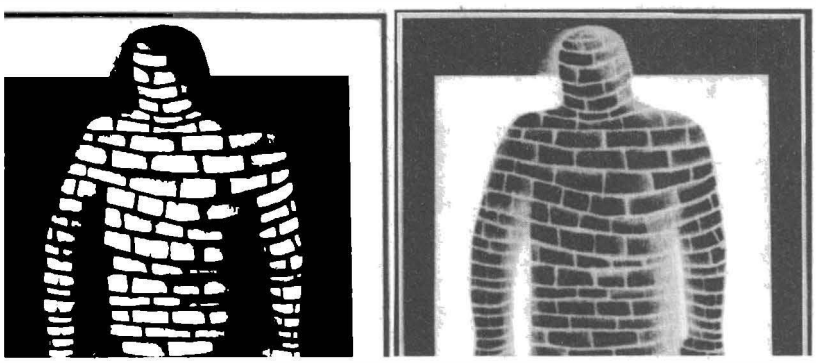
PANĂ: Ghiţă! *(Pauză.)* Gândirea ta e esopică. Mai bine zis, şchioapă. Poezia la care te referi nu e a mea. Eu nu am administratori, ci gardieni. *(Pauză.)*

GHIŢĂ: Daniel!

PANĂ: Du!

GHIŢĂ *(priveşte curios la el)*: Nu te simţi bine?

PANĂ: Ba da.



GHIŢĂ: Nu cumva ai ameţeli? Pierderi uşoare de echilibru sau memorie? Te întreb ca un prieten. Nimeni nu contestă că aici trăieşti o experienţă existenţială teribilă, că nu e uşor să scrii când eşti păzit, spionat, că datorită condiţiilor în care stai poţi avea reflexe suspicioase, dar nu faţă de noi, noi suntem alături de tine, am acest mandat să îţi spun, prin faptul că eşti închis, prin poemele tale ascunse ai devenit simbolul rezistenţei noastre morale, ai ajuns să ne reprezinţi, n-ai de ce să te temi de noi!... Noi vrem să te ajutăm, vrem să avem grijă de poeziile tale, să nu le pierzi, să nu le rătăceşti sau, şi mai rău, să nu le distrugi într-un moment de pierdere a lucidităţii. Ar fi de neconceput, nu ne am ierta-o nici unul din noi, îţi dai seama cât ar pierde istoria literaturii, nu?

PANĂ: Da!

GHIŢĂ: Atunci ajută-mă să-mi duc misiunea la bun sfârşit. Nu mi îngreuna situaţia şi aşa destul de ingrată, lasă-mă să te ajut, să te ocrotesc, nu mă obliga să fac presiuni, ştii e greul meu, deşi am destule motive...

PANĂ *(după o pauză)*: Motive? ... Ce fel de motive?...

GHIŢĂ: Atunci, uite, dacă tot trebuie să-ţi vorbesc deschis, mă simt obligat să îţi spun: anumite zvonuri cu privire la tine au ajuns până la urechile noastre şi acuma, privindu-te, ascultând cum îţi renegi până şi propriile poezii, dă-mi voie să cred că multe din zvonuri par a se confirma, nu mai eşti cel de altădată, te porţi destul de ciudat, ai o anumită ambiguitate, inertă, indiferentă... Şi dacă mai adăugăm la toate astea că ai început să accepţi în cadrul detenţiei tot felul de munci degradante care nu fac bine deloc imaginii tale de afară, e clar că zvonurile astea au un temei. Desigur, dată fiind situaţia, nu-ţi putem cere să te comporţi exemplar, ca un erou fără pată şi prihană, de altfel până şi conceptul de erou s-a modificat între timp, dar de aici şi până la a spăla closetele fără să protestezi, fără să comentezi sau să spui şi tu câte o vorbă de duh, filosofică, văduvind astfel posteritatea de un citat memorabil care nu numai să justifice munca asta umilitoare, ci să o pună într-o nouă lumină... Iartă-mă că îţi spun, dar aduce a coabitare, sugerează o anume predispoziţie concesivă, punând în pericol întregul eşafodaj pe care s-a ridicat rezistenţa noastră intelectuală şi literară.

PANĂ: Sunt uimit! Nu ştiam că munca mea de aici, de biet vidanjor, poate periclita un întreg eşafodaj literar...

GHIŢĂ: Şi nu numai literar, Daniel! Există un nou curent de opinie, ba chiar o generaţie nouă, e drept, ceva mai narcisiacă, un nou fel de a pune întrebări, mai puţin retorice, apoi mai este şi presiunea exterioară, totul e să punem umărul împreună şi să le folosim într-un mod eficace. Sigur, o cerere de graţiere e încă prematură, dar un început totuşi există, uite, am reuşit să pătrund până la tine şi asta nu e puţin... Nu poţi cere nici chiar tu imposibilul.

PANĂ: Dar ceva de citit mi s-ar putea da. Măcar nişte antici, Sofocle, Seneca, Petroniu...

GHIŢĂ: Daniel, tu ai înnebunit?

PANĂ: Eu? De ce?

GHIŢĂ: Vrei să evadezi? Să fugi, să ieşi din epoca ta? Din închisoarea asta care te-a făcut celebru? Nu mai fugi în trecut, trecutul e copilăria prezentului, vrei să dai în mintea copiilor? Să te supui unor impulsuri naive, pripite, lipsite de calmul tău cunoscut, de spiritul tău sceptic şi contestatar?... De amplitudinea judecăţilor de valoare de care avem atâta nevoie acum? Nu te lăsa copleşit, nu căuta portiţe mici de scăpare, fii tu însuţi până la capăt, doar ai mesajul tău personal, războiul tău literar, poeziile tale ascunse. Unde sunt?...

PANĂ: Nu ştiu!

GHIŢĂ: Nu ştii sau nu vrei să-mi spui?

PANĂ: Nu ştiu!... Nu mai ştiu!... O, sunt atât de obosit, de epuizat, am ameţeli, goluri în stomac, în memorie, gura îmi e uscată, confund timpii şi locurile, am senzaţia că sunt aici în celulă şi peste o clipă mă văd acasă-n trecut, discutând cu soţia şi cu copiii, totul este confuz, celula, gardianul, ieri a intrat la mine un vânzător de umbrele, ce să caute el aici, cred că am avut halucinaţii, acuma vii tu, eşti oare tu cu adevărat, imaginarul se amestecă cu realul, se învârteşte, se

personifică, uite, vorbesc cu tine şi mă întreb ce face Calea Victoriei, camera 5 de la Cumpătul, dulapul de stejar de acasă îmi apare ca o veche corabie... *(Pauză.)* Şi tu îmi ceri ceva care nici nu ştiu dacă e al meu sau, dacă e al meu, atunci unde l-am pus! *(Pauză. Tace cu capul plecat.)*

GHIŢĂ: Deci nu ştii! *(Pauză lungă.)* Păcat! Mare păcat!... Poimâine plec la Paris. Aş fi putut duce poeziile tale acolo, peste o săptămână, două cel mult, lumea întreagă vorbea despre tine... Havel, Kundera, cum crezi că au penetrat? Tot prin nişte prieteni buni, devotaţi, capabili de sacrificii...

PANĂ: Îmi pare rău că te-am dezamăgit...

GHIŢĂ: Bine! Atunci eu m-am dus! Voi mai veni când voi putea. Şi nu uita, afară ai prieteni. Rezistă! Nu ceda! Nu te lăsa depăşit! Excedat! Copleşit de temeri şi de ispite minore. Lasă vânzătorii imaginari de umbrele, lasă corăbiile-dulap, vezi-ţi de poeziile tale ascunse. Ascunde-le bine în continuare, nu le da nimănui! *(Dispare. Întuneric.)*

4

Lumină. Pană, în celulă, în haine civile. Caută ceva, dar, pe măsură ce trece timpul, îşi dă seama că nici el nu ştie ce. Se aud paşi. Pană se precipită, ca pe vremuri, în mijlocul camerei. Gardianul revine grăbit, fără să bage de seamă poziţia de drepţi a lui Pană.

GARDIANUL: Sper că nu v-aţi plictisit aşteptându-mă. *(Se aşază pe pat, aprinde o ţigară.)* Deci aţi ieşit din Alianţa aia... intelectuală?

PANĂ: Am ieşit... *(Haz de necaz.)* Făceau tot timpul noi alianţe. *(Serios.)* Glumesc! De fapt, în politică, despărţirile sunt ca la divorţ. Motivele sunt pur formale, cauzele sunt mai profunde.

GARDIANUL: Şi ulceraşul?

PANĂ: Medicii spun că s-a resorbit.

GARDIANUL: Ca să vedeţi că şi tereiul e bun la ceva!

PANĂ: În schimb, am căpătat un reflex. Cum mă aşez la masă să scriu, îmi fuge ochiul spre uşă.

GARDIANUL: O să treacă. *(Se duce la dulăpior, scoate de acolo o sticlă şi două pahare. Toarnă.)* Vhizichi! Sau cum spune noul meu comandant: economie celulară de piaţă. Sper să nu refuzaţi! *(Îi întinde un pahar. Ciocnesc.)* Atunci, să trăim! *(Beau. Gardianul priveşte la Pană cu ochii sticlind.)*

PANĂ: Nea Vasile! Pot să-ţi spun aşa?

GARDIANUL: De ce nu? E interzis?

PANĂ: Înainte, aici în celulă, spuneam „Domnule gardian"!

GARDIANUL: Lăsaţi trecutul, nu mai avem treabă cu el! *(Bea. Îi face semn şi lui Pană să bea.)*

PANĂ: Aş avea o întrebare.

GARDIANUL: Heheheh! Cine nu are întrebări?!

PANĂ: Înaintea mea... a mai stat şi un alt poet în celula asta?

GARDIANUL: Păi bine, domnule Daniel... Pot să vă spun aşa?

PANĂ: Te rog chiar!

GARDIANUL: Păi bine, domnule Daniel, nu ştiai că la pârnaie tot banditul devine poet? *(Bea. Bea şi Pană.)*

PANĂ: Nu la poeţii ăştia folclorici mă refeream.

GARDIANUL: Chestia e că... *(Se opreşte, clatină capul, bea. Toarnă iar în pahare.)* Şi chiar nu-mi purtaţi pică deloc?

PANĂ: Ar trebui?

GARDIANUL: Între noi fie vorba... Cred că ne-am înţeles binişor! În afară de câteva mici „corecţii" pe care vi le-am tras mai mult ca să iau ochii proştilor. *(Râde.)* Că erau mulţi şi atunci. *(Râde, bea)* Dar văd că nu beţi deloc!

PANĂ: Nu mi-ai răspuns la-ntrebare.

GARDIANUL: Păi ce să răspund?... După atâta vreme... *(Îşi aminteşte.)* Pe atuncea vă tutuiam!

PANĂ: Poţi să mă tutuieşti şi acum.

GARDIANUL: Serios?

PANĂ: Dacă asta te-ajută să-ţi aminteşti... *(Râd.)*

GARDIANUL *(serios)*: Alt poet?... *(Pauză.)* Între noi fie vorba... *(Bea.)* Poate că o fi fost! *(Pauză tensionată. Gardianul pândeşte reacţia lui Pană.)* Dacă a fost!... Dar mie nu prea îmi vine a crede.

PANĂ: De ce?

GARDIANUL: Păi nu-l prindeam eu? *(Râde. Râde şi Pană, eliberat.)*

PANĂ: Mi-ai luat o piatră de pe inimă. Dar una mare de tot.

GARDIANUL: Păi de ce suntem noi puşi aici? Să batem? Să chinuim? Nici vorbă!... *(Îi toarnă băutură-n pahar.)* Să bem pentru că nu-mi purtaţi pică! *(Beau.)* Mare lucru! Totdeauna am spus că sunteţi un domn!... Chiar şi nevestei, care vă ştie de la televizor! *(Pauză.)* Şi cum mai e pe afară? Hărmălaie?

PANĂ: Ceva în genul acesta!

GARDIANUL: Pot să vă pun şi eu o întrebare?

PANĂ: Cum să nu?

GARDIANUL: Fără supărare?

PANĂ *(arată celula)*: Aici?

GARDIANUL *(se gândeşte cum să înceapă)*: Ştiţi, domnu' poet, când eraţi „locatar" în celula asta, uneori îmi scăpa şi mie un ochi prin vizetă.

PANĂ *(cu falsă inocenţă)*: Mă spionai dumneata, nea Vasile?

GARDIANUL: Nu vă spionam, cum să vă spionez?! Mă mai distram şi eu.

PANĂ: Şi cum te distrai? Că prea multe nu erau de văzut.

GARDIANUL: Aşa e! Tocmai de asta eram şi eu mai atent când intervenea ceva curios. Că nici noi nu eram atât de proşti pe cât se credea.

PANĂ: Şi ce era curios?

GARDIANUL: Că în ciuda regimului riguros de detenţie, la anumite ore din zi, păreaţi mulţumit!

PANĂ: Între 11.00 şi 12.00.

GARDIANUL: Vedeţi că ştiţi? *(Curios.)* Şi de ce eraţi mulţumit? Că, vorba matale, motive nu prea erau.

PANĂ: Între 11.00 şi 12.00 primeam vizite.

GARDIANUL *(nu ştie cum să ia afirmaţia)*: Vreţi să spuneţi că ... Vreţi să spuneţi că vă vizita cineva?

PANĂ: Da!

GARDIANUL: Între 11.00 şi 12.00?

PANĂ: Între 11.00 şi 12.00. *(Pauză.)*

GARDIANUL *(nu poate crede)*: Hai că glumiţi! Primeaţi vizite! Fără ca noi să ştim! Era imposibil! Hehehe!... *(Curios.)* Şi cine venea?

PANĂ *(firesc)*: Vânzătorul meu de umbrele.

GARDIANUL *(stupefiat)*: Vânzătorul de... Hai că... Aşa ceva nu există! Astea-s tromboane! Minciuni, aiureli, nu-i aşa?

PANĂ: Mai curând, ficţiuni!

GARDIANUL: Asta ce mai e?

PANĂ: Ceva imaginat.

GARDIANUL *(îi „cade fisa")*: Aha! Adică închipuieli! Ca să te mai distrezi şi matale. Să-ţi treacă vremea mai repede.

PANĂ: Ceva în genul acesta.

GARDIANUL: Şi în loc de-o femeie mişto, barosană, îţi închipuiai un negustor de umbrele.

PANĂ: Exact!

GARDIANUL: Scriitorul, tot scriitor! *(Ciocnesc. Beau.)* Deci de-asta păreaţi mulţumit. Pentru că primeaţi vizite „închipuite". Între 11.00 şi 12.00.

PANĂ: Da!

GARDIANUL: Nu mai devreme?

PANĂ: Nu!

GARDIANUL: Nici mai târziu?

PANĂ: Niciodată!

GARDIANUL: De ce?

PANĂ: Vânzătorii de umbrele sunt nişte tipi punctuali.

GARDIANUL: Aha!

PANĂ: Nu le place să-ntârzie.

GARDIANUL: Aha!

PANĂ: Şi nici să vină mai devreme sau mai târziu de ora fixată.

GARDIANUL: Aha! *(Pauză.)* De ce oare?

PANĂ *(priveşte serios la Gardian)*: Au un program încărcat. Şi, pe atunci, era cerere mare de umbrele. *(Pauză.)* Ploua foarte mult. *(Pauză.)* Ploua cu nemiluita. *(Pauză.)* Ploua cât vedeai cu ochii...

GARDIANUL: Dar nu şi-n celulă.

PANĂ *(imperturbabil)*: Adevărat! În celulă nu ploua.

GARDIANUL *(arată la frunte)*: Dar ploua aici.

PANĂ *(mulţumit)*: Exact! Vezi că m-ai înţeles? *(Îşi arată fruntea.)* Ploua aici.

GARDIANUL: Tare de tot.

PANĂ: Potop!

GARDIANUL: Între 11.00 şi 12.00?

PANĂ: Exact! Când venea negustorul meu de umbrele.

(Pauză, se privesc în ochi.)

GARDIANUL: Şi... cumpăraţi, cumpăraţi?

PANĂ: Ce crezi?

GARDIANUL: Eu cred că da! Am auzit că pe-atunci negustorii ăia de umbrele erau foarte isteţi. *(Pauză. Bea. Curios.)* Cam câte umbrele aţi luat?

PANĂ *(încearcă să-şi aducă aminte)*: 70–80!... Nu mai ţin minte precis.

GARDIANUL *(bea)*: Deci de asta... eraţi mulţumit. Că aveaţi cu cine vorbi... cu cine vă târgui...

PANĂ: Să ştii că ne târguiam!... Nici nu-mi dădeam seama cum trece timpul...

(Pauză lungă. Gardianul se şterge cu o batistă mare pe frunte.)

GARDIANUL: Auziţi!... Şi-n afară de întâlnirile alea închipuite... Cât aţi stat aici în custodie... N-aţi avut nici una adevărată?

PANĂ *(surprins)*: Cu cine să fi avut?

GARDIANUL: Hehehe! Nu cu un negustor de umbrele.

PANĂ: Nu!

GARDIANUL: Sigur?

PANĂ: Absolut sigur!

GARDIANUL: Nici în arhivă?

PANĂ *(surprins)*: În arhivă?... De unde ştii de arhivă?

GARDIANUL: Hehehe! Cum, de unde? Păi nu mi se spunea mie Vasilică-Ştie-Tot-Vede-Tot?

PANĂ: Deci ai fost pe faţă...

GARDIANUL: Am fost, sigur că am fost. Dar trebuie să recunoaşteţi că am făcut o supraveghere discretă.

PANĂ: Recunosc! *(Pauză, clatină din cap.)* Nu-mi vine să cred că şi atunci...

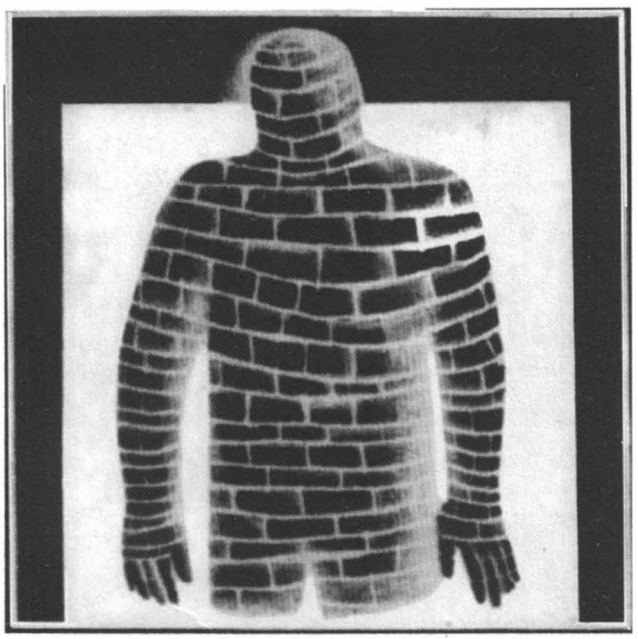
GARDIANUL: Dar ce? Mie mi-a venit să cred când am văzut cum ratați așa ocazie? Că nu profitați?

PANĂ *(nu înțelege)*: De ce să profit?

GARDIANUL: De gâsculița care venise special să vă vadă.

PANĂ: Era o admiratoare.

GARDIANUL: Și ce dacă era o admiratoare? Ce, admiratoarele nu se... *(Face un gest vulgar.)* Trăiesc numai cu admirația? *(Bea.)* Deși, în privința ei, poate aveați dreptate. Era cam sucită! *(Pune două degete pe umăr sugerând niște trese.)* Fată de știab! *(Lumina se stinge încet pentru schimbarea decorului.)* Într-o zi, m-a chemat comandantul: „Mă Vasilică – zice – tovarășul adjunct, nu spun care, are o fată studentă, admiratoare a știi tu cui..." *(Întuneric.)*



5

Încăpere mare, rafturi pline cu dosare. Pe o scară mobilă, o tânără caută printre ele. Intră Pană cu o găleată în mână. Începe să spele pe jos fără să privească în jur. Într-un plan lateral, ascuns după un raft, Gardianul privește la cei doi. Pe parcursul scenei, va comenta prin gesturi de microbist cele văzute.

ALINA *(se întoarce spre Pană)*: Domnul Daniel Pană?

PANĂ: Da!

ALINA: Sper că nu deranjez!

PANĂ: În situația de acum, eu sunt cel care poate deranja.

ALINA: Dacă sunteți dispus să-mi acordați puțin timp, vă pot explica.

PANĂ: Nu mă grăbesc nicăieri. Dar îmi să vă spun că; potrivit regulamentului închisorii, nu am voie să port convorbiri. Nici măcar cu cei din arhivă. Doar să răspund când sunt întrebat.

ALINA: Nu fac parte din personalul arhivei. Numele meu e Alina. Cel de familie nu contează. Studentă la Limbi străine. Și, de fapt, o mare admiratoare a poeziilor dumneavoastră.

PANĂ: Adevărat? Le-ați citit? Toate?... Chiar și eseurile?

ALINA: Așa cred... „Oul de șarpe", „Limba despicată"...

PANĂ: Și „Arheologia erorii".

ALINA: Da! Mai ales „Arheologia erorii".

PANĂ: Mă bucur! *(Se uită în jur.)* Și cum ați reușit să pătrundeți aici?

ALINA: Printr-o intervenție. A tatălui meu. A fost destul de complicat, dar... Întâlnirea asta am cerut-o ca pe un dar de ziua mea.

PANĂ: Mă simt onorat... Mă simt onorat că o persoană tânără și frumoasă ca dumneavoastră...

ALINA *(precipitat)*: Domnule Pană! N-am venit doar în numele meu. De fapt, totul a fost pus la cale de colegii de an și de facultate.

PANĂ *(uimit)*: Tot admiratori ai „Limbii despicate"?

ALINA: Și ai „Arheologiei..." De fapt, ea ne-a făcut să-nțelegem...

PANĂ: Că viața e un șir de repetiții, pe care, încercând să le îndreptăm, comitem aceeași eroare. *(Pauză.)*

ALINA: Domnule Pană...

PANĂ *(umilit, dându-și seama pentru prima dată de postura în care se află)*: Da!

ALINA: Noi, toți, suntem alături de dumneavoastră.

PANĂ *(stins)*: Mă onorează... Mă onorează nespus.

ALINA: Chiar dacă pentru a ne putea manifesta solidaritatea a trebuit să apelăm la bunăvoința celor care v-au închis.

PANĂ: La mecanisme. La mecanismele acestui sistem, domnișoară. Și ele știți cum sunt. Se deschid numai cu chei potrivite. *(Îngândurat.)* Bănuiesc că tatăl dumitale are o funcție importantă. Altfel nu obțineați permisul de a mă vedea. Soția mea încearcă asta de luni de zile-n zadar. Nu, n-o spun să vă simțiți vinovată. Totul e numai din cauza...

ALINA: „Epitafului"...

PANĂ: Deci îl știți...

ALINA: Bineînțeles!

PANĂ: Iertați-mă, dar chiar și în situația asta penibilă, umilitoare, curiozitatea cărturărească e mai mare ca teama de a fi surprinși.

ALINA: Dar v-am spus, totul a fost aranjat. Nu trebuie să vă temeți.

PANĂ: Ce părere aveți despre „Epitaf"?

ALINA: Sincer?

PANĂ: Cum altfel?

ALINA: Prefer „Oul de şarpe", „Arheologia erorii", „Epitafului"- parcă-i lipseşte ceva...

PANĂ *(căutând să ghicească)*: Subtilitatea retorică?

ALINA: Deci, ştiţi?...

PANĂ: Sigur că da! Doar că, vedeţi , el a fost adresat unor grupuri diverse... nu unor hermeneuţi. „Epitaful" este punctul final al unei exasperări colective...

ALINA: Nu vreau să-i neg importanţa. Doar că-i aşa diferit.

PANĂ *(convins)*: Altfel, nu supăra.

ALINA: Şi acum?

PANĂ: Acum ce? Dacă mai scriu?

ALINA: Nu trebuie să-mi răspundeţi dacă nu vreţi.

PANĂ: Cum să nu scriu? Abia aici mă simt eliberat de orice constrângere.

ALINA: Asta e minunat! *(Speriată de elanul exagerat.)* Colegii mei vor fi fericiţi să audă. *(Curioasă.)* Şi nu vi le confiscă?

PANĂ: Poeziile?... Sigur că mi le confiscă. Dar numai după ce le-am făcut şi ultima corectură. După ce am finisat şi ultimul vers.

ALINA: Ticăloşii!

PANĂ: De ce? Îşi fac meseria!

ALINA: Şi nu le distrug? Nu le ard?

PANĂ: Ba da!

ALINA *(aproape plângând)*: Atunci, toată munca-i zadarnică!

PANĂ *(senin)*: Nu-i adevărat! Ei au ordin să distrugă numai originalul. Dar pentru a putea emite un asemenea ordin trebuie să facă o copie a oricărui manuscris. Sau mai multe. Care rămân în arhivă. E una din fisurile acestui mecanism birocratic şi totalitar. Nu poate face nimic fără a avea o justificare. *(Pauză.)*

ALINA: Ce ciudat! Venind către închisoarea asta, totul mi se părea atât de crud şi nedrept. Şi acum, ascultându-vă, înţeleg că există şi alte moduri de a percepe, mai simple, mai socratice... Probabil că ele vă fac să suportaţi mai uşor închisoarea şi întreg cortegiul de umilinţe care o însoţesc.

PANĂ: Dar nici eu nu le suport uşor! Modul în care mă exprim este mai simplu, mai uşor, dar, în rest, sunt şi eu un om slab, cu limite, cu slăbiciuni... Uite, înainte de venirea dumitale aici, credeam că singura mea bucurie ar fi să-mi revăd soţia, copiii... Şi acum descopăr uimit că pot exista şi alte miracole întâmplătoare, ca acela al venirii dumitale aici!... Ba chiar socotesc că miracolul ăsta-i firesc, că mi se cuvine... Părul dumitale proaspăt şi minunat, parfumul acesta ispititor!... Chiar dacă inteligenţa, subţirimea dumitale spirituală au fost obţinute prin studii, cu banii unui părinte care, nu-i aşa, reprezintă unul din factorii teoretici ai reţinerii mele aici... E ca un cerc vicios!... Şi aş minţi dacă aş spune că, acum cel puţin, nu îmi face plăcere... Chiar dacă, prin ceea ce spun, nu fac decât să mă autocitez, să adaug propria mea experienţă de viaţă la „Arheologia erorii"! *(O strânge în braţe pe Alina. De după rafturi, Gardianul, nevăzut, face semne să profite.)*

ALINA: Cât sunt de fericită! Închisoarea nu v-a schimbat! Încercaţi să reţineţi sensuri chiar şi dintr-o experienţă-limită ca aceasta! Pentru că, nu vă ascund, câţiva colegi şi-au manifestat îndoiala că şi aici, în închisoare, veţi rămâne la fel. *(Îşi înfundă faţa în zeghea lui Pană.)* Incoruptibilul meu! Eroul meu! Idolul meu! *(Face un pas înapoi, îl contemplă, cum stă cu găleata de zoaie în mână.)* Rămâi aşa! Poate-i mai bine că soţia ta nu a putut pătrunde aici. Fără să ştie, gardienii ţi-au făcut un mare serviciu, Daniel! *(Speriată de propria-i cutezanţă.)* Îmi dai voie să-ţi spun aşa?... Prezenţa ei te-ar fi putut face mai slab, mai predispus la concesii. Rămâi aşa cum eşti acum, Daniel, cum te ştim noi, cum te văd eu acum!... *(Îl sărută pe gură, iese în fugă. Pană rămâne nemişcat, împietrit câteva clipe. Apoi, brusc, aducându-şi aminte pentru ce a venit, se apleacă şi începe să spele podeaua cu sârg.)*

Întuneric.

6

Lumină în celulă. Pană, în haine civile. Gardianul soarbe tacticos din pahar.

GARDIANUL *(curios)*: Şi încotro se îndreaptă?

PANĂ *(trezit parcă din somn)*: Ce?...

GARDIANUL: Hărmălaia asta de-i zice tranziţie!

PANĂ: Eu ştiu? Am încercat câteva modele străine, dar nu ni se potrivesc.

GARDIANUL *(în joacă)*: Cel suedez?

PANĂ: Nici vorbă!

GARDIANUL: Cel spaniolesc?

PANĂ: Nici.

GARDIANUL: Cel american?

PANĂ: Nici pe atât.

GARDIANUL: Ştiţi ce cred eu?

PANĂ: Ce crezi, Vasile? Pot să te tutuiesc?

GARDIANUL: Câtă vreme suntem prieteni şi nu-mi purtaţi pică.

PANĂ: Atunci, spune, Vasile, ce crezi?

GARDIANUL: Avem prea multe partide. Şi, între noi fie vorba, liderul ăla de la Partidul Liber-Centrist-Democrat, care îşi schimbă denumirea tot timpul... Să nu puneţi prea multă bază pe el. A fost şi el aici câţiva ani. Îi dădeam pe şest porţie dublă. Cu voie de la conducerea închisorii.

PANĂ: O fi fost subnutrit.

GARDIANUL: Pe dracu'! Turma tot ce băteau deţinuţii politici în calorifer. Dumneavoastră de ce n-aţi făcut aşa?

PANĂ: Poate pentru că nu ştiam Morse.

GARDIANUL *(ciocneşte)*: Mare noroc aţi avut! Că dacă ştiaţi, vă turnau ăilalţi şi trebuia să vă omor din bătaie. Rămâneu ţara fără poetul naţional. *(Bea.)* Şi cu scrisul? Cum merge vânzarea? Că acum sunteţi liber să scrieţi ce vreţi... V-aţi dat drumu'?

PANĂ: Nu aşa cum aş vrea...

GARDIANUL: De ce? Că rime sunt peste tot. Avem parlamentari cu duiumul! Eu ştiţi ce aş face? Aş scrie o poezie despre primarul din comuna mea, care şi-a împroprietărit toate rudele. L-aş arde de nu s-ar vedea.

PANĂ: Vremea poeziilor demascatoare s-a dus!

GARDIANUL: Foarte rău! Şi pe ăştia care cumpără ulei de la stat pe un preţ de nimic şi îl *revinde* cu de patru ori pe atât, cine-i abţiguieşte?

PANĂ: Legea! O să vezi, în curând n-o să mai ai loc în închisoare de ei. Atunci să vedem cum te descurci...

GARDIANUL *(îşi toarnă whisky în pahar)*: Mă descurc, mă descurc!... *(Bea.)*

PANĂ: Ascultă, Vasea! Pot să-ţi spun aşa?

GARDIANUL: De ce nu? Mi s-a spus în toate felurile.

PANĂ *(arată în jur)*: Când eram aici... Am scris nişte poezii care mi-au fost confiscate.

GARDIANUL: Pe hârtie de-mpachetat.

PANĂ: Văd că îţi aminteşti!

GARDIANUL: Cum să nu-mi amintesc? Până au reuşit să le descifreze cei de la decodare... Hârtia era mânjită cu margarină. Nici lupa n-a ajutat. Atunci s-a luat hotărîrea ca Ministerul Alimentaţiei să reducă procentul de grăsime din margarină.

PANĂ *(curios)*: Şi ce mai ştii despre ele?

GARDIANUL: Păi, după câte l-am auzit pe comandantul de-atunci – că a fost dat afară şi acum e ataşat comercial în Olanda – spunând fostului locotenent Teodoriu – că a fost dat afară şi acum e pe un post important în Turism – ar fi fost mai bine să le facă pierdute.

PANĂ *(îngrijorat)*: Să le facă pierdute?

GARDIANUL: „Dacă nu facem poeziile astea pierdute – zicea – ne dăm foc la valize!"

PANĂ: Aşa zicea?

GARDIANUL: P-onoarea mea de vă mint!

PANĂ: Şi acum?... Poeziile alea! Pe unde sunt?

GARDIANUL *(şiret)*: Păi, eu ştiu? Că după cele-ntâmplate în '89, oamenii, mai ales cei cu *(arată la trese)* o duc cam prost cu memoria.

PANĂ *(scoate nişte bani)*: Şi dacă am împrospăta-o puţiu?

GARDIANUL *(jignit)*: Fugiţi de aici cu asemenea chestii! Că doar n o să iau eu bacşiş de la unul care mănâncă pe lei când am atâţi deţinuţi care stau pe valută! M-ar bate Dumnezeu, zău aşa! Şi, apoi, ce s-a scris atunci este Patrimoniu! Mândria stabilimentului nostru! Aici, numele poetului Pană a devenit o legendă. O raritate. Ca marca aia poştală... *(Caută denumirea.)*

PANĂ: Cap de bour!

GARDIANUL: Aşa! N-am spus-o eu! Sper că nu e cu supărare!

PANĂ: De ce ar fi? Faţă de vremurile de-atunci sunt într-un vizibil progres. Pe atunci nu eram cap de bour, ci doar un rahat.

GARDIANUL *(rânjind)*: Eraţi campion la spălatul closetelor.

PANĂ: Le spălam ca să-mi pot scrie poeziile. *(Pauză. Curios.)* Unde sunt? *(Pauză.)* Ştii, dragă Vasenka, dacă îmi dai voie să-ţi zic aşa, poate să ţi se pară ciudat, dar pentru mine ele au o mare valoare. La eliberarea mea de aici, nu mi-am dat seama, că altfel n-aş fi plecat fără ele. Dar atunci credeam că voi scrie destule poezii care să fie pe aceeaşi măsură. Din păcate, lucrurile s-au complicat... Nu ştiu dacă mă poţi înţelege...

GARDIANUL: Da! Nu zic că vremurile erau ca acum. Dar o ţigară Kent şi un rom cubanez tot mai găseam pe la drept comun. *(Se uită la paharul lui Pană.)* Dar nu beţi deloc! Nu vă place?

PANĂ *(ezitând)*: Nea Vasile! Înainte de a mai bea. *(Se uită la el semnificativ.)* Aş avea o problemă.

GARDIANUL: Bănuiam eu că nu aţi venit numai de dorul meu...

PANĂ: Nu, nu e ce crezi. *(Ezitând.)* Locul acela în care... E tot acolo?

GARDIANUL *(îşi dă seama)*: Ei, bată-vă să vă bată! Sigur că e acolo, nu v-am spus că la noi totul a rămas neschimbat? *(Pană se ridică şi iese grăbit. Gardianul mai toarnă de băut în amândouă paharele, apoi şi-l bea repede pe al lui şi îl umple din nou. Ia de sub perna patului pe care stă o revistă cu o femeie goală pe copertă şi începe să o răsfoiască vizibil interesat. Pană revine. Se aşază cuminte la locul lui.)*

GARDIANUL: Şi soţia, ce vă mai face?

PANĂ: Am divorţat.

GARDIANUL *(nu-i vine să creadă)*: Divorţat?! Parcă o văd şi acum. Frumoasă şi sufletistă! Şi nişte picioare!... Venea săptămânal cu pachet, deşi nu aveaţi dreptul decât o dată la şase luni. Spera să-i înduplece pe cei de la direcţiune. *(Pauză.)* Şi copiii?

PANĂ: Cu ea, în străinătate.

GARDIANUL: Deci aţi rămas singur cuc.

PANĂ *(zâmbind forţat)*: E un fel de a spune.

GARDIANUL *(enervat)*: Lăsaţi, că ştiu eu cum e cu felul ăsta de a spune! A stat ce a stat şi cum s a ivit o ocazie...

PANĂ: Nu a plecat de tot.

GARDIANUL: Şi-a păstrat cetăţenia?

PANĂ: Nu. Dar vine des ca turistă.

GARDIANUL: Înţeleg! Cu bani străini, tot mai bine-i la noi.

PANĂ: Nu e ce crezi!

GARDIANUL: Parcă ceea ce cred eu contează! De fapt, ce se întâmplă afară nu e treaba mea. Şi dacă e s-o spun p-aia bună, pentru mine aici totu-i la fel. Domn am fost, domn am rămas. *(Râde.)* Şi dacă cineva îndrăzneşte să scrie o reclamaţie sau nişte poezele din alea, avem noi grijă de ele!

PANĂ: D-aia am şi venit. În speranţa că aţi avut grijă de ele. Că în ciuda hărmălaiei de afară, măcar aici mai există puţină ordine şi rigoare. Certitudinea că ceea ce a fost pus la păstrare, om sau hârtie, nu poate să dispară. Nu poate fi confundat.

GARDIANUL: Ascultă, domnule Daniel. Pot să-ţi spun pe numele mic?

PANĂ *(nostalgic)*: Cât de mult îmi doream eu odată să-mi spui pe numele mic...

GARDIANUL: Păi hine, măi, Dane, pentru asta ai stat tu la pârnaie şi ţi-ai riscat viaţa? Să te lase nevasta şi să ajungi un independent de căruţă?

PANĂ: Sunt independent, dar n-am ajuns de căruţă!

GARDIANUL: N-ai ajuns de căruţă, dar nici mult nu mai ai! *(Toarnă. îi dă să bea.)* Hai, că m-ai enervat! Bea şi tu, că de nu, te pocnesc ca pe vremuri şi zău că am mai multe motive! *(Beau.)* Auzi, să te lase nevasta şi tu, în loc să te duci după ea şi să o aduci de păr înapoi, vii să-ţi cauţi poeziile! Păi pentru asta ai făcut izolare? Pentru asta ai scris împotriva regimului pe hârtie de curpapir? Află că nu mai ţine! Nu mai e ca pe vremuri, când, după ce îi înjurai pe cei de la putere, mai primeai şi cazare şi masă în mod gratuit! Acum, cine intră la puşcărie, plăteşte bani grei! Valută!

PANĂ: Şi dacă nu are?

GARDIANUL: Păi ce, ăsta-i Caritas? Îl dăm afară imediat! De altfel, nici nu e cazul, au grijă judecătorii de asta. Îi condamnă numai pe cei cu dare de mână.

PANĂ: Şi ceilalţi?

GARDIANUL: Îi condamnă şi pe ăilalţi. Dar la locurile lor de producţie! Hai, bea, fac cinste cei care au ştiut să profite.

PANĂ *(jignit, mândru, beat)*: Mersi, n-am venit să beau! *(Bea.)*

GARDIANUL: Ştiu! Ai venit după nişte poezii! *(Curios.)* La ce-ţi mai trebuie? Erau pe hârtie din aia. Acuma poţi scrie pe hârtie de calitate.

PANĂ: Da, dar... *(Pare vizibil marcat de atâta băut.)* Ciudăţenia poeziilor e că valoarea lor nu stă în cali... Nu stă în calitatea hârtiei, ci în conţinut.

GARDIANUL: Atâta lucru mai ştiu şi eu! Nu degeaba mă uitam prin vizetă. Chiar, de mult vroiam să te-ntreb: aveai o poezie... în care scriai de o mare care clipocea în spatele unei bodegi... Sau cam aşa ceva... Ce vroiai să spui?

PANĂ *(căutând să rămână coerent)*: Ascultă, Vasenka! Pot să îţi spun aşa?

GARDIANUL *(clatină din cap, amuzat)*: Spune-mi cum vrei! Pentru mine tot căpos rămâi! Auzi! În loc să profiţi că eşti unul din cei care au făcut revoluţie înainte de revoluţie şi să te alegi măcar cu un butic, vii la mine să mă şantajezi: „Îmi dai poeziile, uit de corecţiile ce mi le-ai tras, nu..."

PANĂ: N-am venit să te şantajez!

GARDIANUL: Foarte frumos! *(Mirat.)* Atunci de ce? *(Pană se ridică şi iese precipitat. Gardianul toarnă iar de băut în pahare, îl goleşte pe al lui şi mai toarnă o dată. Pană revine. Se aşază la loc.)*

PANĂ: Să zicem că odată şi odată trebuia să revin, să revăd locul în care am stat închis ani de zile pentru credinţa în adevărul celor scrise de mine. Să mă încarc, poate să ţi se pară ciudat, dar ăsta e adevărul, să mă încarc de mine, de cel care am fost...

GARDIANUL: Poetul, tot poet! Ce nevoie mai ai?

PANĂ: De ce?

GARDIANUL: De ăla care ai fost. Nu ţi-a ajuns dormitul pe patru scânduri? Spălatul closetelor? Perioada în care erai pândit prin vizetă? Nu ai unde sta?

PANĂ: Am rămas cu apartamentul. Era pe numele meu!

GARDIANUL: Vezi? Tot răul spre bine. Lac să fie, că broaşte sunt destule.

PANĂ *(încordat)*: Nu asta-i problema.

GARDIANUL: Dar?...

PANĂ *(gata să plângă)*: Atunci când am scris, am crezut că dovedesc lumii întregi adevărul. Şi acum... Şi acum...

GARDIANUL *(amuzat)*: Ei, ei, poeţii ăştia revoluţionari care cred că dacă fac mările să clipocească-n bodegi dovedesc adevărul! Lasă-l, o să apară şi singur. Nu ca pe vremea împuşcatului, dar... *(Săritor.)* Hai, bea, băutura te face să uiţi...

PANĂ *(încăpăţânat)*: Eu nu vreau să beau ca să uit!

GARDIANUL: Aici toţi beau ca să uite. Că au violat, au furat, au ucis...

PANĂ: Dar eu n-am făcut nimic din toate astea...

GARDIANUL: Atunci, ce cauţi aici? Ce vrei? *(Pauză.)*

PANĂ *(ezitând)*: O cafea n-ai? *(Pauză.)* Am cam băut, simt nevoia să mă trezesc. *(Gardianul scoate un borcan din dulăpior şi îi pregăteşte un ness. Pană priveşte la el încordat, apoi începe să vorbească încet, mai mult pentru sine.)* Ce vreau?... Ce vreau?... *(Cu un amestec de claritate şi bâlbâială.)* Şi dacă îţi spun că am venit să mă caut pe mine însumi, să regăsesc singurul mod de a fi sincer, ca şi atunci, cu cei dimprejur, cu lumea în care trăiesc, am trăit, ai să mă crezi?... Că în ciuda presiunilor de atunci, a regimului celular, a permanentei ameninţări, ba poate datorită lor, am fost, am putut să devin acel scriitor care s-a opus?... Că tocmai din cauza asta am

putut să rezist, să fiu sincer cu mine însumi, Vasile, ba chiar şi cu tine, Vasilică, deşi mă pândeai prin vizetă, mă urmăreai, Vasea, mă controlai, dragul meu Vasenka... *(E tot mai clar, mai sigur pe el.)* Şi că de fiecare dată când terminam o poezie, chiar şi pe hârtie murdară, de-mpachetat, deşi ştiam că mi-o veţi confisca, ştiam că voi veţi fi singurii mei cititori, incapabili să o-nţeleagă, să o interpreteze altfel decât duşmănos, eram fericit pentru că până şi aşa, într-un mod ipocrit, răuvoitor, aveam nişte cititori care nu doar că mă citeau, dar se şi temeau de cele scrise de mine? Şi asta îmi dădea o încredere nemăsurată, o credinţă pe care, de când am ieşit de aici, din celula poetului, nu o mai am!... De ce?... Am pierdut-o? A fost doar o închipuire, ca vânzătorul meu de umbrele?... Nici eu nu mai ştiu!... *(Plânge înăbuşit.)* Ăsta-i motivul adevărat al venirii mele aici! Speranţa că voi putea regăsi încrederea asta nenorocită prin poeziile mele pierdute sau măcar prin spaţiul în care am stat închis pentru că am scris sau am scris pentru că am fost închis, nici eu nu mai ştiu, toate se-nvălmăşesc în capul meu din cauza băuturii, sau a disperării, sau a nevestei care m-a părăsit. *(Îşi lasă capul pe umărul Gardianului şi plânge tăcut. Gardianul vrea să îl mângâie protector. Pană fuge afară precipitat, lăsându-l pe Gardian cu mâna întinsă.)*

7

Pe uşa deschisă intră Comandantul închisorii. Sever, cumpănit, în jur de 45–50 de ani. Priveşte după Pană, care s-a strecurat pe lângă el.

COMANDANTUL ÎNCHISORII: Cine e?

GARDIANUL: Pană! Poetul naţional! Vechiul nostru client. A venit să-şi recupereze poeziile confiscate sau amintirile sale uitate...

COMANDANTUL ÎNCHISORII: Poeziile confiscate?! Nu i-ai spus că ele nu mai există? Că au fost distruse?

GARDIANUL: I-am spus, dar el susţine că poeziile nu pot fi distruse. Că au rămas neatinse în această celulă, în fiecare bucăţică de zid sau de tencuială, chiar şi în gratiile acestei celule în care a stat...

COMANDANTUL ÎNCHISORII: Şi ce să facă cu ele?... *(Dispreţuitor.)* Poezie de Ilie!... *(Intrigat, dezgustat.)* Vezi ce faci cu el! Deşi nu mai e necesar ca poet, a fost totuşi un dizident. Dar nu uita că, deşi a fost un dizident, nu mai e necesar. Lasă-l să-şi caute în celulă poeziile, identitatea, dar nu îi da voie în arhivă, trecutul unui om, chiar şi poetic, nu e totuna cu memoria colectivă. Nu-i oferi date ce-l pot ajuta să-şi regăsească trecutul, dar nici nu-l împiedica dacă ele sunt prea la vedere. Omul caută totuşi nişte manuscrise care au fost ale lui... Şi poartă-te politicos, plin de bunăvoinţă, doar suntem o închisoare care respectă reglementările naţionale, internaţionale şi este afiliată la toate organismele creştineşti şi umanitare. Dar uneori mai trânteşte-i şi câte un ghiont, să-şi aducă aminte că n-am renunţat nici la specificul nostru naţional. Lasă-l să caute cât o vrea, ce o vrea, căutarea este o trăsătură genetică, dar nu uita să-ţi manifeşti îndoiala îndată ce găseşte ceva, experienţa ne-a arătat unde se poate ajunge când ai prea multă încredere în tine. *(Intră cei doi deţinuţi. Sunt veseli, bine-dispuşi.)*

PRIMUL DEŢINUT: Bună ziua, domnule Comandant! Afară este frumos, aerul rece ne-a împrospătat, a fost tocmai cum trebuie, nici prea-prea, nici foarte-foarte...

AL DOILEA DEŢINUT: Taman bun pentru un mic pocheraş.

PRIMUL DEŢINUT: Da, taman bun să jucăm câţiva dolari la un mic pocheraş! *(Pun masa, scaunele, aşază cărţile pentru joc. Gardianul începe să le împartă. Deţinuţii îşi freacă mâinile, nerăbdători. Intră Pană. Ezită o clipă, văzând că nu este băgat în seamă, apoi începe să caute prin celulă.)*

PANĂ *(în timp ce caută)*: Vă mulţumesc! Vă mulţumesc!... În faţa dumneavoastră se află un om care a luptat ani de zile împotriva ticăloşiei şi a impostură şi acum caută noi resurse să continue ceea ce a început. Un om care s-a întors iarăşi la închisoare, de bunăvoie, pentru a-şi regăsi vechea, adevărata identitate. *(Arată prin celulă.)* Iată, aici am trăit torturat, umilit, între ispită şi trădători, între cedare şi eroism şi, totuşi, am fost una cu ce am scris, am scris ce-am gândit, iar acum, când credeam că am izbândit în sfârşit, că sunt eu, cel adevărat, nu mai ştiu ce să spun, nu mai găsesc cuvintele potrivite... Vă mulţumesc că-mi permiteţi să le caut aici, să le găsesc, să mă găsesc, dacă există, dacă exist, dacă mai pot exista! Dacă nu m-am pierdut definitiv, pe undeva, pe altundeva... *(Pauză, caută înfrigurat prin celulă.)* Vă mulţumesc că-mi permiteţi să caut. Să mă caut. Să sper!... *(Caută în continuare. Cei patru joacă poker fără să-l bage în seamă.)*

GARDIANUL: Începem?

PRIMUL DEŢINUT: Care-i deschiderea?

COMANDANTUL ÎNCHISORII: Un leu, un dolar!

AL DOILEA DEŢINUT: Asta e paritate?

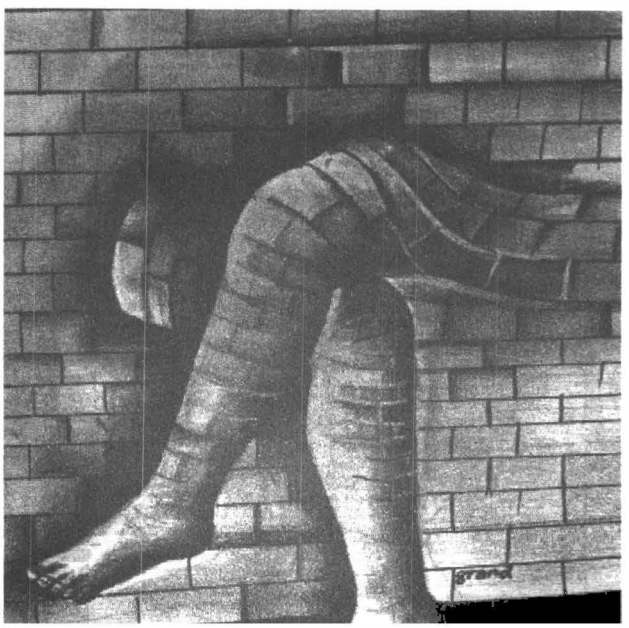
GARDIANUL: Hehehe! Fiecare cu ce are!

PRIMUL DEŢINUT: Un dolar!

COMANDANTUL ÎNCHISORII: Un leu!

AL DOILEA DEŢINUT: Doi dolari!

Cortina cade încet. Cei patru joacă liniştiţi. Pană se caută, disperat.



PREȚUL DE COST AL OMULUI

Ocolul pământului într-un surâs și **Contract special de închiriat oameni** de Al. Mirodan este o carte cu două identități – privind genurile cuprinse –, una aparținând prozatorului, sau mai exact reporterului ziarist, scriitorului de jurnal, moralistului, omului de atitudine, cealaltă – dramaturgului. Despre autor editura „Cartea Românească" nu anunță nimic, nu există o pre(post)față, nu sunt nici măcar câteva cuvinte pe copertele interioare, putându-se înțelege (de către unii), cel mult, că Al. Mirodan (astăzi rezident în Israel), surprinzător și misterios revenit în standurile librăriilor, este un debutant. Într-un fel este: ca orice scriitor român care și-a părăsit țara și n-a mai publicat aici mai bine de 20 de ani. În substanța ei, însă, cartea se leagă de volumele de dramaturgie ale lui Mirodan din '72 și '73, editate la „Eminescu" și „Cartea Românească". Universul de interes nu și-a modificat prea mult granițele și se poate spune că este, în mare, același circumscris și de fostul director de la „Strâmbătatea", de imediat după război. Între timp, însă, conjuncturile istoriei s-au orientat („ameliorat") de la sine înspre exigențele tânărului Mirodan, astfel încât scriitorul s-a văzut nevoit să diminueze monstruozitatea „strâmbătății" de ieri până la un „Minimum" de azi, revista pe care o conduce în Israel. Dar noua dimensiune a istoriei, a libertăților multiple și a eliminării marilor tabu-uri îl menține totuși pe Mirodan în toiul revoltei și militantismului umanitarist, ipostaziindu-l ca participant consecvent la nonconformismele curente ale unei lumi, sau poate doar ale unor categorii de intelectuali (din Occident) ce n-au renunțat încă la a-și fabrica propriile spaime. Ni se arată a fi una dintre acele minți agile și paradoxale, însă a căror luciditate histrionică, demistificatoare hrănește astăzi obsesii de mult dezbătute, intransigențe de mult clasate întreținute în formol proaspăt. Cum ar fi, de exemplu, aceea că răul în lume este un fenomen perpetuat în mod rațional, științific, în ideea degajării energiilor atavice latente, cărora li se deschid căile defulatorii. Adevăruri actuale, grave, dar care nu mai pot intra în repertoriul de probleme al scriitorului fără riscul de a deziluziona.

Contract special pentru închiriat oameni, piesa de teatru din volumul lui Mirodan, este, dacă-mi permiteți, o soluție complementară la „mitul" adolescentului bubos, ținut din scurt de părinți, dus de către vreun unchi șugubăț la femei (chiar în postul Paștelui). Un oraș întreg trăiește cu ura inoculată față de evrei, dar nu în dorința de a-i extermina („idealurile noastre sunt folositoare atâta vreme doar cât n-au apucat să fie înfăptuite"), ci din nevoia de a li se satisface oamenilor iluzia implicării într-un conflict moral în care dețin cheia adevărului și antidotul la catastrofele contemporane. Ura este totodată motiv de divertisment într-o lume buimacă, amorțită de stereotipuri, depasionalizată: „PRIMARUL:... Organizația noastră a reușit să ofere scopuri unui număr de cinci sute de mii de oameni lipsiți de mijloace. Scopuri fără de care viața ar fi... ar fi... cum ar fi, Conrad? CONRAD: De netrăit. PRIMARUL: De netrăit e oricum, însă ar fi plictisitoare..." Drept pentru care autoritățile, întruchipate dramatic în persoana Primarului, vor fi dispuse să asigure **protecție** până și ultimului reprezentant al dispărutei comunități evreiești din oraș, David, numai pentru a întreține motivația luptei: „Dacă ești bine informat cu privire la situația orașului – bănuiești. David, vreau să trăiești. DAVID: Pentru ce? PRIMARUL: Pentru mine. Pentru Carla. Pentru toată lumea. Orașul nostru are nevoie de un evreu. DAVID: Sunt convins. PRIMARUL: Drept care te rog să nu-mi refuzi această plăcere." Evident, David nu va accepta târgul, în ciuda tuturor privilegiilor și bunăstării promise, și se va refugia în străinătate, ajutat chiar de unul din capii organizațiilor antisioniste. Adam, rodul dragostei din tinerețe dintre David și Carla – soția Primarului.

Chiar dacă piesele lui Mirodan din ciclul „Trei simple texte antifasciste" din 1972 poartă însemnele unei **ideologii,** iar **Contract special pentru închiriat oameni** este scrisă în alt decor istoric, personal aș insista ca aceasta din urmă să fie inclusă în categoria restrictivă a primelor. A o situa printre „simplele texte antifasciste" e cu siguranță mai profitabil. Altminteri, orice încercare de „universa-lizare" a conflictului, de translare a lui dinspre problematica antisemitis-mului înspre cea general contemporană a urii manipulate și a urii ca bună afacere pecuniară, riscă să provoace o inadecvare între parabola dramatică și realitatea concretă a societății de azi. Observația o fac sub îndemnul însuși al cuvintelor lui Mirodan dintr-un scurt text jurnalistico-pamfletar-umoristico-literar din prima parte a cărții: „Experiența ne-a arătat (...) că foarte multe piese de teatru pot deveni jucabile dacă actorii sunt receptivi la observații și evită două greșeli fundamentale: concretul și abstractul". Piesa lui Mirodan suferă de ambele boli: e prea concretă – prin pasiunea demonstrației (crimele antisionismului) – și prea abstractă – prin construcția utopistă a conflictului. În același timp se creează impresia că structura utopiei nu este adecvată demonstrației: actele antievreiești dinlăuntrul ficțiunii te împiedică (în ciuda intenției vădite) să le înțelegi dimensiunea universală privind condiția omului și a oricărei societăți agresate în istorie. Poate că sunt ignorant, oricum neintrodus în afacerile oculte ale societăților de azi, dar ideea rentabilității financiare a luptei antisioniste mi se pare vulnerabilă, deci riscantă, chiar dacă, la rigoare, posibil de argumentat prin exemple, iar Mirodan încearcă să inventeze paradoxuri: „PRIMARUL: Adică o firmă care, paralel cu editarea an de an a cărțuliei gri, scoate 1.275 titluri pe an, de la «Protocoalele Sionului» – 50.000 exemplare, la «Conspirația iudeo-francmasoneriei » – 45.000 exemplare și de la «Secretele Talmudului» – 56.000 exemplare, la «Complotul sionismului internațional» – 100.000 exemplare, ceea ce face, una peste alta, un venit anual de 250.000 lire. Știi ce se va întâmpla cu această întreprindere a doua zi după pieirea ta?..."

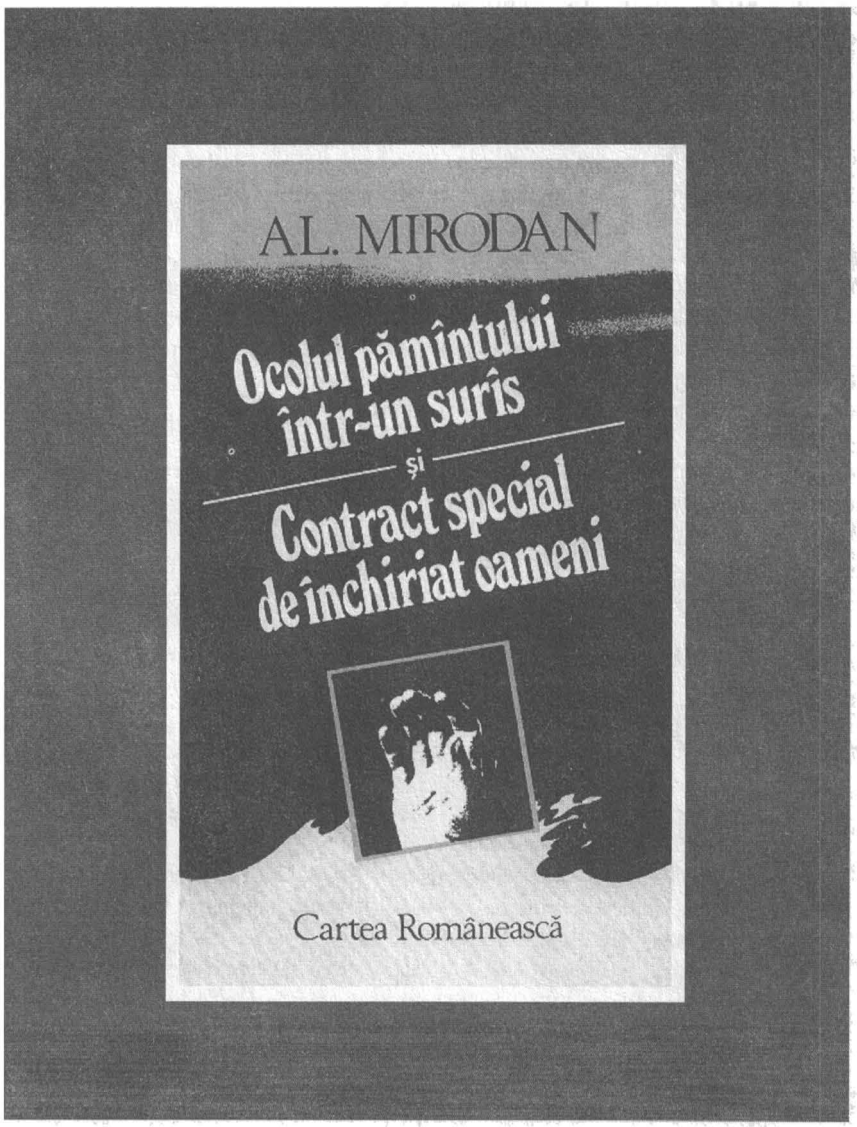
Se naște ispita de a invoca tema dramatică în reconstituirea modelului de funcționare al oricărei orânduiri totalitare. În cazul istoriei românești, ea se suprapune fie

Al. Mirodan – **Ocolul pământului într-un surâs și Contract special de închiriat oameni,** Ed. Cartea Românească 1990

momentului rebeliunii legionare din 1941 (şi ar fi mai indicat să fie înţeleasă aşa, ca aparţinând unui „simplu text antifascist"), fie imperativului luptei de clasă din epocile postbelice în Estul Europei. Referitor la acesta din urmă, sigur că piesa lui Mirodan aminteşte cumva şi de universul concentraţionar întărit prin provocarea alertei permanente şi a „vigilenţei" faţă de duşmanul de clasă, cu condiţia, însă, să acceptăm că unora sau altora dintre cititori coincidenţa dintre antisemitismul din piesă şi ideologia sovietică din istorie li s-ar putea părea bizară.

Iată, aşadar, de ce cred că piesa lui Mirodan câştigă dacă este citită în linia unei descendenţe directe din ciclul antifascist, fără a se face extrapolări prea îndrăzneţe şi fără a dibui **neapărat** un „general uman" al conflictului; dacă s-ar insista mai ales asupra **concretului** relaţiilor, asupra analizei personajului David, trecându-se în plan secund (în cazul montărilor) filosofia asediatorilor în favoarea tribulaţiilor asediatului. Dar şi aşa s-ar ivi „unele lipsuri, deficienţe şi neajunsuri", vorba lui Mirodan, pentru că personajul David este un înţelept calm, care acţionează cu luciditate şi răceală, fără concesii, un erou în fond inconsistent şi neproblematic. Echilibrată în componentele „esteticii" lui Mirodan: **concretul** şi **abstractul** (implicit), construită armonios între pasiunea şi rigoarea demonstraţiei, o piesă precum **Ghetou** de Joshua Sobol, cu adevărat transfigurează exponenţial pentru umanitate traumele poporului evreu, dramaturgul israelian făcând, alături de Steven Spielberg **(Lista lui Schindler),** pasul într-o altă eră a tratării obsedantei teme a holocaustului.

Scriitor inteligent, bun constructor de dialoguri, dar dezinteresat de crearea psihologiilor, chiar stângaci în această ipostază (vezi momentul în care Adam află că este fiul unui evreu, revelaţia lui spontană, nemotivată psihologic: „ADAM:... Şi când mă gândesc cât îi detestam pe evrei"), Mirodan rămâne mai înainte de orice un bun pamfletar şi un ironist. Chiar dacă uneori se pierde în lamentări sterile („calitatea supremă a străinilor este că sunt vinovaţi – indiferent de faptele săvârşite ..." etc.), **Contract special de închiriat oameni** se clădeşte pe schelăria unui dialog sclipitor, asemeni tuturor celorlalte piese ce par că sunt scrise nu pornind de la „viziuni" dramatice, ci din eufonia ciudată a cuvintelor, a limbajelor, inclusiv cel de lemn al deceniilor şase şi şapte. Am credinţa că unele au fost chiar concepute pornindu-se direct de la titlu. Aşa trebuie să fi stat lucrurile cu **Şeful sectorului suflete.** Mirodan este un dramaturg cu intuiţia efectului magic al cuvântului, asemeni poeţilor moderni. El reflectă realităţile controlând explozia paradoxală a limbajelor pe care experienţele le provoacă. Pentru el, problema cumpărării de mercenari în războaie se traduce prin sintagma „Preţul de cost al omului", unul dintre titlurile prozelor din **Ocolul pământului într-un surâs.** (Într-un fel, „preţul de cost al omului" vrea să arate că îl preocupă şi în **Contract special ...,** dar şi în **Celebrul 702**.) **Contract special...** este presărată de butade – „Viitorul este o invenţie cu ajutorul căreia oamenii politici îi fac pe semenii lor să-şi verse sângele în prezent" – dar ceea ce este cu totul surprinzător este faptul că ficţiunea dramatică însăşi se organizează pentru a face posibil, în final, jocul expresiei, paradoxul limbii, replica inteligentă (a autorului). O dată ce David se exilează, Primarul angajează un aventurier, în schimbul unei plăţi substanţiale, pe post de evreu în oraşul respectiv, pentru a putea întreţine activitatea organizaţiilor antisemite. Apariţia lui Roxi, un ins fără scrupule, pistolar versat, un vagabond în căutare de bani, pune pretinsele speculaţii cu rezonanţă politică între paranteze şi trage drama înspre derizoriu şi ironie. Teza lui Mirodan riscă să se compromită prin căderea în anecdotă a conflictului, deşi această renunţare la gravitate, eşchivă autoironică a piesei în final, poate fi gestul prin care ea se salvează de la un deznodământ convenţional şi mustrător. În fine, acest final de western parodic în care revoltaţii de-afară încearcă să-l lichideze pe neînfricatul Roxi turteşte piesa fie şi numai pentru a dimensiona efectul anecdotei tragice pe care Mirodan o pune în gura aventurierului: „e greu să fii evreu".



SEBASTIAN-VLAD POPA

„Bravi artisti“

Aşa au fost întâmpinate toate spectacolele micului grup al Teatrului „Ţăndărică", în timpul carnavalului veneţian.

Dove sei, Venezia? Ne punem cu nostalgie întrebarea, mai ales după acest mare succes.

Am pregătit în mare grabă două spectacole: o reducţie pentru copii a poveştii lui Harap-Alb şi un spectacol pentru toate vârstele, *Il fortunato Arlecchino*. La ambele spectacole: scenografia, Cristina şi Cristian Pepino; regia, Cristian Pepino. *Norocosul Arlecchino* e o farsă jucată lui Pantalone de propriul său servitor, Arlecchino.

Februarie 1994. Compania ROMAVIA ne-a transportat cu precizie şi eleganţă direct de la Bucureşti la Veneţia. Aeroport nu prea mare, nu prea mic. Suntem aşteptaţi de cei de la Institutul român de cultură şi cercetări umanistice, domnii Mihai Banciu şi Andrei Ciocâlteu, şi ne îmbarcăm cu toate bagajele în două taxiuri-vaporetti.

Facem astfel cunoştinţă, chiar din clipa debarcării (aterizării), cu laguna şi canalele Veneţiei. Am lăsat bagajele personale la Institut şi, urgent, am plecat cu lăzile de păpuşi pe canalele mai largi sau foarte înguste spre Campo San Polo. Aici se vor desfăşura spectacolele Teatrului „Ţăndărică", în cortul de circ plasat în mijlocul piaţetei. Acesta cuprindea 300 de scaune, un podium aproape central, instalaţie de sonorizare şi câteva proiectoare puternice. Locul de joc – altfel decât

acela în care repetasem acasă. Repede – despachetarea, montarea, şi ne străduim să ne acomodăm cu noul spaţiu destinat celor două producţii, pregătite special pentru Carnavalul Măştilor Veneţiene.

La ora 22, obosiţi după călătorie şi repetiţie, am plecat spre Campo Santa Fosca, unde e plasat Palazzo Correr, cumpărat cândva, pentru statul român, de Nicolae Iorga. Aici îşi are sediul Institutul român de cultură şi cercetări umanistice, în care am fost adăpostiţi, cu căldură şi solicitudine, fiind salutaţi la un... pahar de bun-venit, cu urări de succes, de către domnul Coriolan Babeţi şi cei doi colaboratori ai săi despre care am pomenit.

Prima zi de spectacole. Norocoasă, trupa noastră fiind primită de public cu mult interes, iar spectacolele înregistrând un succes de netăgăduit. După fiecare reprezentaţie, spectatorii mici şi mari aplaudau cu entuziasm, scandând „Bravi Artisti!". Eram emoţionaţi şi mândri. Regizorul tehnic, italian, cu care ne-am împrietenit, bunul Cesare, ne-a mărturisit că arareori a văzut publicul atât de încântat, pe acolo perindându-se multe alte trupe de teatru, balet etc.

Primul nostru spectacol, *Maschere romene*, o versiune prescurtată a poveştii lui Harap-Alb, începe la 15,30, iar al doilea, *Norocosul Arlecchino,* la ora 17.

În acelaşi cort, în deschiderea programului, o chinezoaică nostimă, stabilită în Italia, construia din decupuri de hârtie decoruri şi personaje. Între cele două spectacole ale noastre se produceau povestitori (sau povestitoare) care citeau fragmente dialogate presărate cu câte un moment solistic de balet, episoadele cele mai aplaudate din această mică manifestare numită „Favole d'Oriente raccontate da Studio Insieme".

Din păcate, ziarele nu erau interesate de Carnaval din cauza scandalului politic provocat chiar în acele zile de Berlusconi. În compensaţie, posturile de radio şi televiziune ne-au remarcat din plin.

Televiziunea a transmis momente din spectacolul cu *Il fortunato Arlecchino*. Bătrânul Pantalone, apucat şi tras de mantie, Isabella, îmbrăţişată de copii, Arlecchino dând explicaţii. A fost elogiat jocul artiştilor români, chiar dacă limba italiană vorbită de noi avea uneori accente aproximative. Spectacolul şi jocul nostru au fost apreciate ca pregnante, percutante prin vivacitate, ritm susţinut şi forţa interpretării.

Ni s-au eliberat permise speciale pentru a putea juca pe stradă. Eu am înfăţişat, singură, numere dintr-un recital de-al meu, în piaţeta din faţa Institutului român. M-au întâmpinat copii şi un număr mare de adulţi.

Am fost filmaţi şi fotografiaţi de zor, iar spectatorii au revenit la acelaşi spectacol de trei–patru ori.

În diverse piaţete se produceau, asemenea mie, grupuri sau artişti individuali. Rareori lumea poposea să privească întreaga desfăşurare a micului program. Era CARNAVAL. Agitaţie, aglomeraţie, multe măşti frumoase, expresive. „Buongiorno, maschera! Ma che fai?", auzeai la fiecare pas. Defilau conţi şi contese, un Papă urmărit de un drăcuşor, o lumânare, un cui, trei şampoane; zâne, mauri nobili, soarele şi luna – toţi în costume superbe – se luau la întrecere în armonia culorilor şi inventivitatea măştilor.

Aici, la Veneţia, se ţin cursuri speciale, începute încă de la ediţia precedentă, în care înveţi să-ţi construieşti masca şi să-ţi creezi costumul. Am văzut şi un copil în leagăn mascat în zânişoară, iar cei mai mărişori, deghizaţi şi împodobiţi, păreau coborîţi din picturi şi cărţi de poveşti. Ciupercuţe, ursuleţi, greieri, furnici, albine şi prinţese făceau deliciul străzii.

În fiecare zi parcurgeam strada Nuova, singura sub care nu unduieşte apa, timp de secole depunându-se aici, prin muncă titanică, pământ şi pietriş pentru a se realiza un teren compact. Treceam peste podul Rialto, unde totdeauna era îmbulzeală. Acum, el oferea o perspectivă a Canalului Grande, cu gondole şi gondolieri, vapoare, vaporetti-taxiuri, care mai de care mai împodobite şi mai luminate, plimbând măştile pitoreşti. Traversând alte două–trei poduri mai mici, ne întâlneam cu statuia lui Goldoni, pe care o salutam cu respect, şi o luam apoi pe Calle Ferrovia, pentru a ajunge la locul nostru de joc.

Am avut şi două surprize plăcute. În penultima zi a turneului ne-a aplaudat cu încântare domnul Vlad Mugur, împreună cu soţia sa. Venind la carnaval, au aflat de prezenţa noastră şi astfel i-am avut ca spectatori. A doua surpriză, pe stradă, în plină defilare de măşti: l-am întâlnit pe fostul nostru scenograf, Mircea Nicolau. Să mai spui că lumea-i mare!

E greu să descrii frumuseţea artistică a oraşului, care, din păcate, se depopulează vertiginos din cauza climei, a apei, a vieţii mai scumpe ca oriunde în Italia şi mai ales a tinerilor ce pleacă să-şi găsească locuri de muncă în industrie. De la 250 000 de locuitori, urbea a ajuns la doar 75 000.

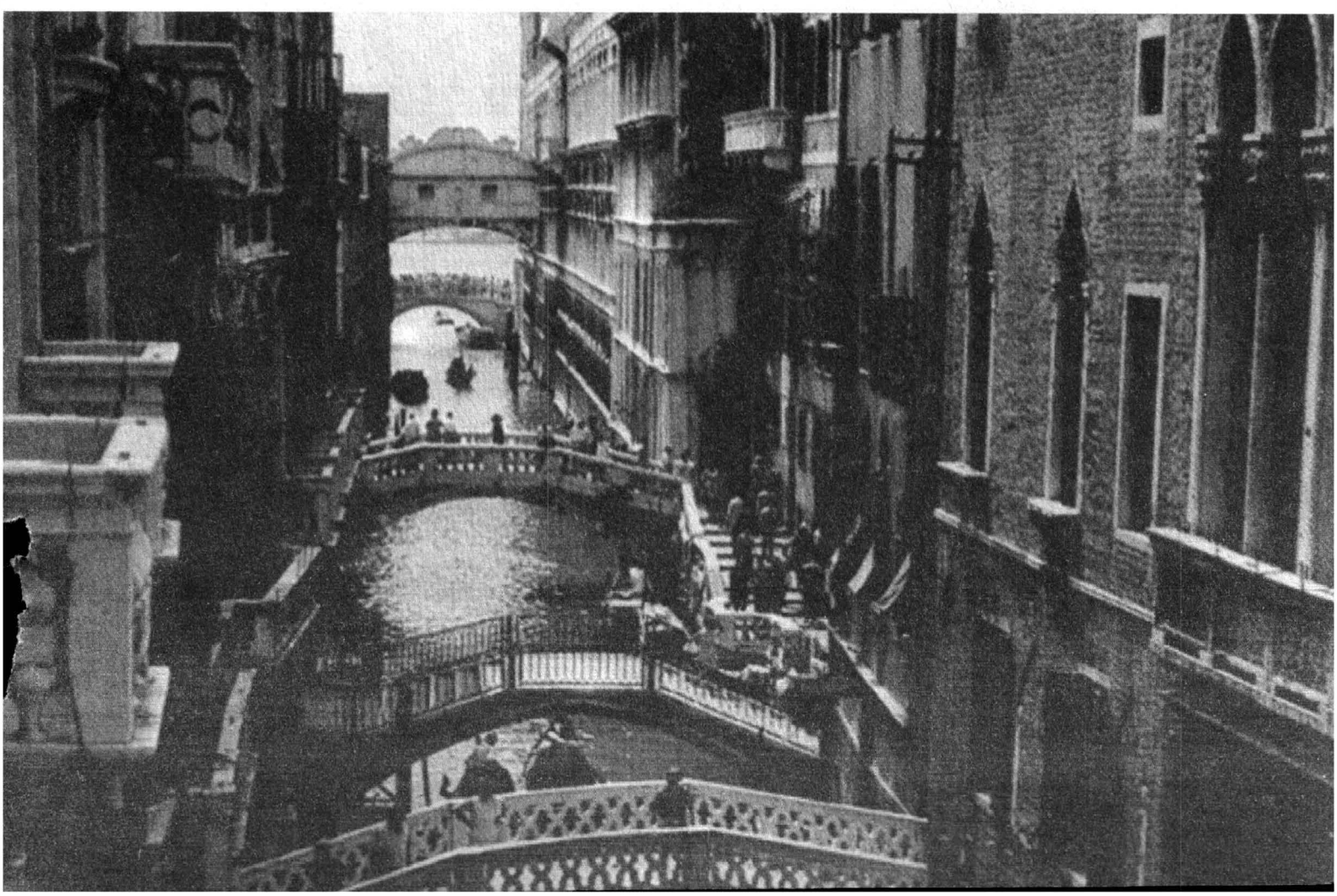
Aşa cum la Paris te fascinează Notre Dame sau Tour Eiffel, la Veneţia atracţia cea mai puternică o constituie San Marco, cu Turnul Orologiului, biserica San Marco, Palatul Dogilor şi toată piaţa înconjurată, sub arcadele elegante, de cofetării şi restaurante, presărată acum cu estrade construite special pentru carnaval. Apoi, podurile dantelate, Puntea Suspinelor, biserica San Mosè, din nou Canal Grande, biserica Santa Maria di Nazareth, Fondaco dei Turchi, Galeria de artă modernă. Şi ...sute de palate, muzee, teatre.

Am fost la Teatro D'Avogaria Venezia, înfiinţat de Giovanni Poli cu douăzeci şi cinci de ani în urmă, într-o veche fabrică. De fapt nu e numai teatru, ci şi o şcoală de arte (de doi ani). Se studiază actorie, regie, acrobaţie, balet, mimă-pantomimă. Întemeietorul acestei şcoli a lăsat prin testament ca studiile şi reprezentaţiile să fie gratuite. Cei ce absolvă cursurile sunt obligaţi să facă un stagiu de doi ani aici, chiar dacă se angajează şi în alte teatre. O parte din marii actori ai Italiei aici s-au format.

La finta ammalata ossia Lo speziale di Carlo Goldoni, în regia lui Bepi Morassi, încearcă să pună în valoare, într-un spaţiu extrem de restrâns (scena şi sala sunt foarte înguste) fantezia şi jocul actorilor într-o farsă despre medicii care tratau toate bolile luând sânge pacientului. Din păcate, tocmai protagoniştii erau mai inexpresivi: Pantalone – nesărat, iar medicii – săltăreţi, dar fără strălucire.

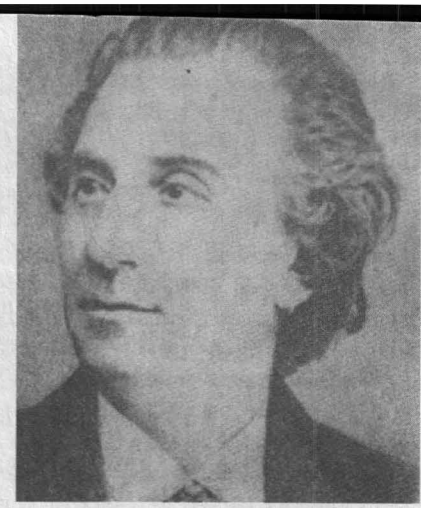
Şi aici publicul, generos, a aplaudat, dar fără a scanda, ca la spectacolele trupei „Ţăndărică": *BRAVI ARTISTI!* pentru Cristi Pepino, Cristina Popovici, Mariana Zaharia, Ionuţ Brancu şi...

BRÎNDUŞA ZAIŢA SILVESTRU



CENTENAR

IORGU CARAGIALE



A fost copilul teribil al ilustrei familii, umărit mereu de un destin potrivnic. Fratele lui Costache Caragiale, unul dintre ctitorii scenei românești, și al lui Luca, părintele clasicului dramaturg, mezinul Iorga (circa 1829–9 februarie 1894) este eroul întâmplărilor de teatru publicate de genialul său nepot în revista „Convorbiri literare" din 1881, sub titlul generic ***Din carnetul unui vechi suflеur****, în care firea nestatornică, apetitul pentru farsă, traiul boem explică îndeajuns neîmplinirile unei vieți în care n-au lipsit planurile îndrăznețe.*

A doua împrejurare menită să-i perpetueze numele e legată de peregrinările poetului național la vârsta crudă a romanticelor sale răzvrătiri. Iorgu Caragiale, conducătorul trupei „Societății artiștilor dramatici", cum își numea pestrița înjghebare, îl află pe Eminescu la Giurgiu, în vara anului 1867, în grajdul unui hotel, „culcat în fân și citind în gura mare pe Schiller" – ne încredințează același Ion Luca, potrivit amintirilor unchiului său. Actorul îl angajează sufleur, impresionat de biblioteca băiatului de 17 ani: „un geamantan... plin cu cărți nemțești".

Se pare că demonul teatrului l-a stăpânit din copilărie pe Iorgu, de vreme ce abia împlinise 15 ani și îl însoțea pe fratele Costache la cursurile școlii dramatice a Societății filarmonice, prin 1835–1836. Un deceniu mai târziu, când Costache, întors de la Botoșani, unde fundase un „teatru național", organizează în sala bucureșteană Momolo trupa de „diletanți români", Iorgu se numără printre actori. Momentul este însemnat pentru istoria scenei naționale, căci în trupa „diletanților români" de la 1845 aflăm nucleul primei generații profesioniste care pregătește deschiderea Teatrului Național, în 1852: Raliță și Costache Mihăileanu, Costache Caragiale, Mali Cronibace, Lăscărescu și alții, trecuți prin școala Filarmonicii a lui Heliade Rădulescu și Costache Aristia.

Deși dotat pentru scenă, Iorgu va apărea doar când și când la rampa Teatrului cel Mare (Național) de pe Podul Mogoșoaiei. La 1854, e angajat aici „comic secund"; C. A. Rosetti îl rechemă în 1860, dar actorul e mereu pe drumuri, face și desface trupe, se ceartă cu Matei Millo și se însoțește o vreme cu Mihail Pascaly, ca apoi să-și dorească, fără succes, concesionarea Naționalului ieșean, consolându-se până la urmă cu un „teatru de comedie și vodevil" în sala Cornescu din București. Preț de opt ani, străbate țara de la Oltenița la Iași, de la Buzău la Călărași, în repertoriu cu farse și vodeviluri, monoloage și cântecele, multe scrise de el, pastișând ingenuu pe Alecsandri. A fost un brav al „căruțelor cu paiațe", chiar dacă în 1872 se recomanda „directorul teatrului din Ploiești", iar prin 1875 se răzvrătea, în stilul său, împotriva pasiunii care i-a fericit și nefericit viața, teatrul, devenind „inspector comunal în hala din Piața Amzei".

Ion Ghica nu-l primește printre societarii Teatrului Național bucureștean, în 1877, când așezământul intră sub oblăduirea statului, și Iorgu bate iar provincia sau joacă în sala Dacia sau în Pasajul Român. Murise în mizerie fratele Costache, ctitorul scenei naționale, lăsând în urmă „patru lei și o cămașă". Iorgu va căpăta o pensie de la stat abia în 1886. Slujise arta națională din 1845. Se stinge, acum un veac, uitat de confrați, lângă surorile lui, celibatare, la fel de strămtorate.

De remarcat că frații Caragiale, Costache și Iorgu, au avut merite notabile în zorii literaturii noastre dramatice, desigur raportând totul la necesitățile presante ale repertoriului curent din propriile trupe. Din 1857, când tipărește primul text dramatic, ***Cometul sau astronomul voiajor****, și până în amurgul vieții, Iorgu a scris intens, mai ales în registrul comic, aflat la îndemâna mijloacelor sale scenice. G. Călinescu, amuzat, i-a trecut în revistă dramaturgia, găsind că autorul „avea simțul teatrului". Marele critic crede că „succesele nepotului au pus la ambiție pe Iorgu", în 1888, când scrie comedia* ***Samsarii de voturi sau cum se specula inocența poporului****.*

Actorul–dramaturg își confecționase un repertoriu manuscris de „vodevile și șansonete", jucat „pân toate provințiile românești". Multe din textele sale, din fericire cumpărate de Academia Română la începutul veacului, mărturisesc despre „chestiunile arzătoare" ale zilei, Iorgu fiind, ca dramaturg, un cronicar sui-generis al actualității, un creator de tipuri, interesante, azi, doar ca documente de epocă.

Istoria teatrului îl așază pe Iorgu Caragiale printre animatorii primei generații profesioniste de actori munteni, formată în idealurile de propășire națională însuflețite de patrioții revoluției de la 1848.

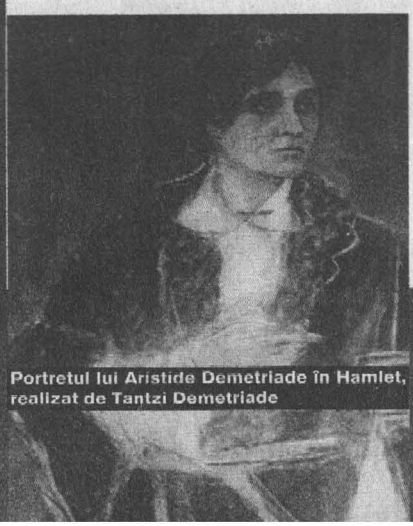
IONUȚ NICULESCU

MEMORIA TEATRULUI ROMÂNESC

La o aniversare

În 1984, buldozerele spulberau istoricul cartier bucureștean din Dealul Spirii, cu străzile lui care se repezeau în vale, până la poarta Mănăstirii Antim sau la poalele Arhivelor Statului, precum și în Calea Rahovei, la Rond. Străjuia pe culmea dealului o casă din celălalt veac, cu două caturi și un turn semeț, decor medieval parcă, vrednic sălaș pentru un „prinț al scenei" și pentru doamna sa, ceea ce și fusese.

Încăperile, cu toate ale lor, se păstrau din timpul când marii actori Constanța și Aristide Demetriade se dăruiseră unui repertoriu care i-a hărăzit legendei.



Portretul lui Aristide Demetriade în Hamlet, realizat de Tantzi Demetriade

Doar atelierul de pictură al fiicei lor, Tantzi Demetriade, înviora atmosfera evocatoare din casă cu prospețimea florilor de câmp, cu veselia iarmaroacelor muntenești și lumina roadelor din toamnele adânci – tablouri din multele care au hotărît un destin și au personificat o operă întinsă pe decenii.

Miraculos, necruțarea timpului n-a risipit culorile și n-a frânt pensula. Azi, în cele două cămăruțe de bloc, descendenta Demetriazilor, fosta elevă a maeștrilor Ressu, Steriadi, Cecilia Cuțescu-Stork, trăiește tot pentru arta sa, cum a trăit mereu, chiar și în anii când, pentru câteva sute de lei, trudea într-o „cooperativă de creație". A răzbit cu seninătatea nobilei obârșii artistice. Întâmpină pe oricine cu politețe învăluitoare, după un ritual al relațiilor în care bătrânii noștri puneau finețe și înțelepciune.

Din 1931 și până acum, a fost nelipsită din sălile de expoziții. Între 1938 și 1946, activează în „Gruparea feminină", larg comentată în epocă. Deschide expoziții personale în 1943, 1958, 1967. Au pasionat-o interioarele cu poezia discretă și intimă a vechimii, naturile statice și în mișcare, florile, peisajele reprezentativ naționale.

Miron Radu Paraschivescu o aprecia drept „unul dintre puținii noștri artiști care au înțeles și au exprimat cu talent și inteligență târgul românesc". În fața pânzelor sale, pe marele critic de artă Petru Comarnescu l-au impresionat „priveliștile cu perspective strânse (...) unde liniile notează cu vioiciune, spontaneitate, vervă, pitorescul local, iar culoarea își păstrează frăgezimea. Florile plac prin coloritul intens, prin corelațiile cu obiectele, prin compunerea interioarelor în care apar".

I-au pozat maeștrii N. Soreanu, G. Storin, Costache Antoniu, Constanța Demetriade, a fixat cu acuratețe documentară personalitatea înaintașilor Al. Macedonski, Ciprian Porumbescu, C. A. Rosetti, Alecu Russo. Muzeului Teatrului Național i-a dăruit o monumentală întrupare a lui Aristide Demetriade în Hamlet, lucrată de curând.

Pentru Tantzi Demetriade, cel mai dorit cadou de ziua ei este un buchet de flori de câmp. Ca să-l picteze. Să-și lumineze ființa interioară, să trăiască în rostul ei neabătut, supunând idealului nimicnicia vremii.

I.N.

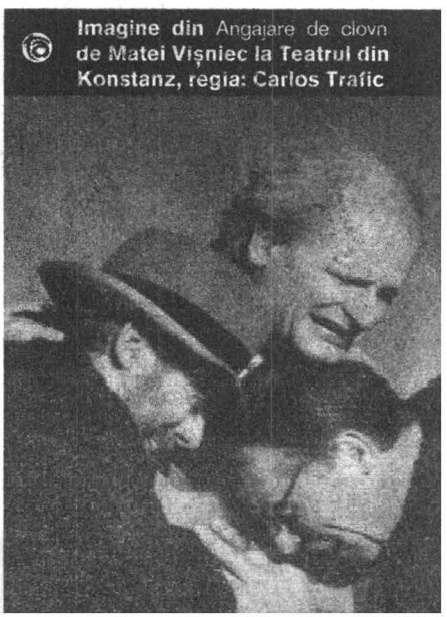
Mirella Nedelcu Patureau

TOCILESCU ȘI ECHIPA SA DE NEMURITORI

– **Angajare de clovn** la Théâtre du Rond Point –

Cred că una dintre piesele cele mai cunoscute și mai des jucate în România ale lui Matei Vișniec este **Angajare de clovn.** Devine deci cu atât mai interesantă alegerea Teatrului Franco-Român, care ne-o oferă într-o nouă traducere – **On mourira jamais** (**Nu vom muri niciodată** sau **Clovnii nu mor niciodată**) – pentru cea de-a doua confruntare importantă a sa cu publicul parizian. Prima „ieșire" europeană a acestei tinere companii a fost, acum aproape trei ani, spectacolul-colaj pe marginea revoluției române, **Șase personaje în căutarea...,** pus în scenă de Sophie Loucachewski cu șase actori români. De data aceasta regizorul este român, Alexandru Tocilescu, și pariul se deplasează către alte centre de interes.

Bineînțeles, Matei Vișniec a fost deja jucat în Franța, de trupe tinere, pasionate cu sinceritate de teatrul său. Câteva alte texte de Vișniec au fost prezentate în spectacole-lectură, sau în Festivalul off, neoficial, de la Avignon, sau la alte manifestări legate de tânăra dramaturgie, ca, de pildă, la Lyon, în prestigiosul Théâtre des Célestins. Amintesc toate acestea pentru că e într-adevăr foarte greu pentru un tânăr autor dramatic, francez sau nu, să se impună în circuitul profesionist, iar toate aceste etape traversate cu succes de Matei Vișniec nu fac decât să confirme faptul că el este pe cale să se impună, discret dar sigur, în lumea teatrală parizianã. Un fericit concurs de împrejurări face chiar ca Matei Vișniec să fie prezent în momentul actual cu două piese pe afișele pariziene. Primul spectacol, **Buzunarul cu pâlne**, se joacă la Guichet Montparnasse, un teatru-laborator mic, dar cu un public constant. Acum, grație Teatrului Franco-Român, Matei Vișniec beneficiază de două atuuri de marcă: în primul rând este pus în scenă de un regizor important – Alexandru Tocilescu. În al doilea rând – fapt capital în acest contact cu publicul parizian –, piesa este jucată de un trio **francez** de clovni, bine cunoscut și apreciat aici. Cei trei Macloma s-au întâlnit pentru prima dată în 1972 și au frecventat întotdeauna o zonă intermediară între teatru și circ. Au jucat în Italia, în teatrul lui Dario Fo, au creat spectacole la Teatrul Aquarium de la Cartușeria de la Vincennes, la Festivalurile de la Avignon, Roma, Bruxelles sau Amsterdam. Numele sub care joacă – Macloma – spune mult despre pasiunea lor comună pentru cinematograful burlesc american și pentru personajele de benzi desenate. Matei Vișniec i-a întâlnit întâmplător în 1991 la Teatrul Ranelagh, nu departe de Casa radioului, unde participau la o stagiune specială dedicată clovnilor. Directoarea acestui teatru, plin de farmec și de amintiri ilustre, este descendenta unei mari familii de circ, Bouglione. **On mourira jamais**, o piesă despre clovni, ce poate fi mai simplu? Faptul nu este, desigur, evident, deoarece piesele despre aviatori nu sunt jucate niciodată de aviatori, și așa mai departe. Dar să lăsăm deoparte absurdul, această categorie estetică dragă inimii lui Vișniec, și să ne întrebăm dacă teatrul și circul sunt într-adevăr lumi cu totul separate. Desigur, clovnul sau bufonul au întovărășit adesea nobilele personaje teatrale, dar artiștii de circ propriu-zis au început să fascineze oamenii de teatru o dată cu explozia iconoclastă a avangardelor teatrale din anii '20. Artiștii căutau forme noi, înscriind o serie de refuzuri capitale pe lista revendicărilor sau manifestelor fondatoare: în ceea ce privește teatrul, ei refuzau în primul rând dictatura textului. Regizori ca Meyerhold, în Rusia, sau Copeau și Dullin în Franța visau actori polivalenți, de o mare expresivitate corporală și vocală. Music-hall-ul, cinematograful ne-vorbitor, aflat încă la începuturile sale, impun mijloace noi de expresie, un ritm și o estetică diferite. În anii '20 clovnii Fratellini sunt invitați să joace la Comedia Franceză, într-un spectacol de adio al unui societar al casei lui Molière, dar și în spectacole de Jean Cocteau. Fascinația celor două lumi e reciprocă: dar nu trebuie să ne facă să uităm că sunt totuși două lumi diferite, cu reguli de joc și, mai ales, cu relații față de sală diferite. Clovnii sunt mai aproape de public, care este un partener permanent și indispensabil. Mijloacele lor sunt voit exagerate, trăsăturile îngroșate, **totul** e permis spre marea bucurie a publicului care a venit să se amuze, să râdă fără pretenții. Eșecul, moartea sunt ireale, de neconceput în această lume minunată, iar imaginea clovnului trist este o plăsmuire intelectuală, creată în afara arenei. „Plângi, paiață", cântă tenorul de operă, dar el se adresează deja unui alt public și joacă o altă poveste. Iată de ce pariul de a distribui trei clovni pentru acest text, grotesc dar de o densitate dureroasă, este un pariu îndrăzneț și care poate oferi o lectură originală. Dacă cei trei clovni Macloma se identifică cu personajele piesei, ca posibile alter-ego proiectate în timp – de altfel, primul titlu al traducerii franceze era **Boulot pour un vieux clown (Post sau rol pentru un bătrân clovn)** – și dacă ei dezvoltă cu multă imaginație o serie de gaguri vizuale și sonore irezistibile, intențiile regiei îi susțin în parte, dar îi conduc fără voia lor spre alte zone. Alexandru Tocilescu este o personalitate prea puternică pentru a nu impune amprenta sa unui text pe care-l recitește fără să-l trădeze, îl re-modelează fără să-l deformeze. De ani de zile, Matei Vișniec și-a creat un renume de adept al teatrului absurdului, așa a fost citit și redat în majoritatea spectacolelor sale, pe care am reușit să le văd direct sau pe casete video, sau, în fine, despre care am citit. În Franța, în acest sfârșit de mileniu, e greu să revii la atac cu aceste mijloace, bine cunoscute și rodate de autorii casei. Tocilescu propune deci un chip diferit: piesa lui Vișniec capătă ritmuri și tonuri noi. Desigur, se vorbește cu aceeași energie despre bătrânețe și decrepitudine, moartea pândește răbdătoare în culise, dar nu mai are ultimul cuvânt; structura repetitivă, angoasantă a formulei teatrului absurdului e mai puțin evidentă. Textul e respectat în general, cu mici modificări, cu adaosuri improvizate, cerute de regulile genului, cu o singură schimbare importantă în final: clovnii, așa cum am mai spus, nu pot juca moartea pe scenă, este un nonsens al condiției lor. În decorul circular, construit de Dan Jitianu, de o eleganță sobră, fără ferestre, deci fără posibilitate de comunicare cu exteriorul, pe colțul ușii din fundul scenei se țese încet pânza unui păianjen. Peppino dispare înghițit de spațiul necunoscut din spatele ușii, pe când cei doi clovni rămași în scenă se bucură ca de un final reușit de dispariția misterioasă în vesela lume a circului. Clovnii Macloma atenuează moartea, par s-o îmblânzească, și concluzia impune de la sine noul titlu al piesei: **On mourira jamais, Nu vom muri niciodată.** ■



Imagine din Angajare de clovn **de Matei Vișniec la Teatrul din Konstanz, regia: Carlos Trafic**

ÎNTÂLNIRI ÎN SUDUL AMERICAN AL PLANETEI

AVENTURA ZBORULUI

A călători în America de Sud e o aventură. Am făcut escale la Londra, Paris, Madrid, Buenos Aires – în total, treizeci şi şapte de ore până la Montevideo. Şederea, timp de opt zile, în Uruguay mi-a fost însă prielnică şi agreabilă. La Congresul al treisprezecelea al Asociaţiei internaţionale a criticilor teatrali ne-am întâlnit oameni care, într-un fel, am ctitorit această organizaţie mondială, profesionişti încercaţi şi notorii ai condeiului critic (din Europa, Asia, America) şi tineri necunoscuţi. Au apărut secţiuni noi: Slovenia, Slovacia, Cehia, Rusia.

Curios, din subcontinentul latin au participat mai puţini delegaţi decât era de aşteptat. Credeam că vor fi în majoritate. Nouă ni se pare că distanţele dintre ţări sunt aici mici şi se parcurg uşor. E o iluzie. Un chilian ajunge mai repede şi mai uşor în Spania decât în Mexic.

CE ÎNSEAMNĂ UN CONGRES...

Ce înseamnă un Congres A.I.C.T.?

O dezbatere teoretică; anul acesta, secţiunea uruguayană-gazdă a propus să se discute despre „Frontierele teatrului", cu specială privire asupra convergenţelor dintre diferite discipline artistice, şi despre atitudinea criticii faţă de integrarea artelor în teatru. Un subiect aparte l-a constituit „Rolul şi importanţa dramaturgului în spectacolul teatral".

Congresul mai înseamnă alegerea noilor organe de conducere, pentru doi ani, şi stabilirea întâlnirilor viitoare (colocvii, stagii, congresul următor şi altele), pe baza propunerilor făcute de secţiunile naţionale, care îşi asumă organizarea. Noul preşedinte, ales în martie 1994, e compatriotul nostru, profesor la Sorbona, George Banu, care are şi o bogată experienţă de fost secretar general. Noul trezorier e canadianul Michel Vaïs, directorul revistei teatrale „Jeu" din Québec, redactor al postului central de radio. Secretar general a fost realeasă Maria Helena Serôdio din Portugalia. Comisari de conturi şi observatori ai respectării statutelor au fost realeşi (pentru a zecea oară) elveţianul Georges Schlocker şi românul Valentin Silvestru.

Congresul a fost integrat, oarecum, şi în festivalul internaţional de teatru de la Montevideo (ediţia a IV-a), unde s-au aflat pe afiş spectacole dramatice şi de păpuşi.

În sfârşit, congresul prilejuieşte totdeauna intense şi fertile contacte între reprezentanţii secţiunilor naţionale.

IDEI, PROBLEME, IPOTEZE

Am luat cunoştinţă cu real interes de comunicarea uruguayanului Roger Mirza, preocupat de polifonia raporturilor între critic şi spectacol. Colegul e de părere, printre altele, că un critic este obligat să compare permanent achiziţiile culturii teatrale din ţara sa cu ale altora. Pentru el, funcţia critică e dublă: analitică şi valorificatoare. Deopotrivă, criticul e somat de profesie să descalifice ceea ce nu îmbogăţeşte în nici un fel experienţa dobândită până în acel moment de arta teatrală. Mirza a atras atenţia că, în general, în mai multe ţări ale lumii a treia, puterea politică şi alte puteri „hegemonice" exercită un control puternic asupra mijloacelor de comunicare şi manipulează opiniile, ceea ce afectează şi judecăţile critice. De aici, riscul ce îi-l asumi: de a fi un critic obiectiv şi mai ales de a avea o perspectivă amplă şi certă asupra realităţilor sociale şi culturale.

Britanicul John Elsom a luat în discuţie „Anxietatea post-modernistă", trecând în revistă noi piese englezo şi modul lor de a conspecta realităţile britanice de azi. Cehul Milan Mikeş se întreabă dacă există „Un declin al dramaturgiei sau al dramaturgilor?". Kim Yun Cheol din Hong-Kong a prezentat un tablou al anului teatral 1993 în Coreea de Sud – pe care l-a considerat „monumental". Într-adevăr, a fost un an al festivalurilor şi colocviilor naţionale şi internaţionale. Asupra dramaturgiei din ţara sa a referit Irena Staudohar din Slovenia, ocupându-se mai ales de piesele tinerilor. Etc.

GEORGE BANU DESPRE...

Ca şi în alte dăţi, a fost sesizantă comunicarea lui George Banu despre reconcilierea teatrului cu el însuşi. E un proces subtil făcut unei avangarde adverse cuvântului în teatru şi o tentativă de a demonstra revenirea, în post-modernism, la valorile literaturii. Se propune ipoteza deplasării centrului de interes teatral de la internaţional spre naţional. Teatrologul lansează sintagma „teatrul local" şi o explică, pe larg, ca o situare a unui punct de salvare, ca rezultatul unui şir de „reveniri". E examinată cu acribie noţiunea de **calitate**, sub semnul căreia stau eforturile actuale ale marilor regizori. În mod imprevizibil, comunicarea se încheie însă cu un accent nostalgic privind „avangarda care ne lipseşte" şi a cărei absenţă (iconoclastă, contestatară, pururi novatoare) „începe să se resimtă"...

TEATRUL „PESCĂRUŞUL"

Există o singură şcoală de teatru în Uruguay, la Montevideo, pe lângă Teatrul „Solis" (care are funcţie de instituţie naţională). Nu e de grad universitar această şcoală. Dispune de o sălită proprie, unde elevii studioşi dau spectacole de teatru-muzică-dans, cu program aleatoriu. Tot aici, într-o odaie înaltă dar strâmtă, e Biblioteca teatrală, singura din ţară. Şi tot aici fiinţează o expoziţie de măşti specifice, create chiar de tinerii artişti. Le-au folosit, luându-le de pe pereţi (apoi reaşezându-le la locul lor).

Am fost, într-o seară cu ploaie pulverizată, la acest micuţ teatru tânăr. Îşi zice „Pescăruşul". Căţiva băieţi şi o fată băteau tobele în ritmuri sud-americane, iar un negru aproape gol, pictat cu alb şi roşu, dansa pătimaş, vădind bună pregătire coregrafică. S-a cântat în cor. S-au spus versuri. Apoi toţi participanţii s-au prins într-o congă turbată, ce a ieşit în stradă şi a revenit în sală – de mai multe ori.

Partea cea mai interesantă a spectacolului mi s-a părut însă uvertura lui, ce a avut loc pe un tăpşan din faţa teatrului. Un flăcău înalt şi pletos cânta aici, cu foc, la vioară, iar cinci fete imaginau, în pantomimă, o gâlceavă între păsări negre, uriaşe. Aveau pelerine fâlfâitoare, de plastic, umblau pe catalige şi purtau măşti cu cioc ascuţit, ce acopereau tot capul. Executau un dans straniu de luptă, mimând agresiunea, reculul, aşteptarea, pânda, într-un chip elaborat şi chiar cu rafinamente de expresivitate.

Am avut o discuţie amicală, plăcută, cu ei. „De ce daţi reprezentaţia cu păsăret, afară?" „Ca să atragem publicul." „De ce nu se joacă şi o piesă, în interior?" „Uneori jucăm şi piese. Dar puţinul nostru public e atras mai cu seamă de dans şi muzică." „Cine susţine teatrul dumneavoastră?" „Spectatorii." „Dar nu mi-aţi cerut bilet la intrare...". „Pentru că sunteţi străin. Dar ai noştri lasă un obol în cutie."

Le-am vorbit despre şcolile noastre. Despre universităţile noastre de artă teatrală. Ascultau fermecaţi, ca pe o poveste, simplele mele relatări. Li se părea incredibilă existenţa atâtor facultăţi, cu atâţia studenţi şi profesori, cu programe didactice, spectacole întregi, „săptămâni ale uşilor deschise", integrarea studenţilor în companiile stabile...

În Bibliotecă există o singură publicaţie românească: „Revue Roumaine"; un singur număr: din 1987.

Am dorit, în final, să pun şi eu o sută de pesos în cutia cu oboluri. Mi s-a refuzat dania. „Trimiteţi-ne cărţi româneşti de teatru. Dacă se poate, cu fotografii multe."

Am promis.

Dna Lucia Viana, o negresă voinică, foarte chipeşă, „licenţiată în bibliotecologie", directoarea lăcaşului, mi-a dat adresa, m-a îmbrăţişat şi mi-a urat „neuitare".

SCHIMBUL DE INFORMAŢII

Fiecare discuţie cu un om de teatru din altă ţară e o posibilitate de cunoaştere. Prietenul meu André Camp de la „Anvanscène" îmi povesteşte despre tinerii dramaturgi francezi (puţini), în timp ce alt parizian, Gilles Costaz, îmi vorbeşte despre bătrânii regizori. Carmelinda Guimaraes din Brazilia aşteaptă, cu cea mai mare curiozitate, vizita Teatrului Naţional din Craiova la Festivalul internaţional de la Saõ Paulo, unde vor fi anul acesta trupe din 17 ţări. „Amintirea Naţionalului bucureştean şi a lui Andrei Şerban nu s-a şters." Îmi dă şi un prospect al acestui festival. Mă întreabă dacă avem semiologi teatrali. La rugămintea mea, îmi relatează ceva despre scriitorul Plinio Marco. Ne îmbrăţişăm bucuroşi cu mexicanii Emmanuel Haro şi Rodolfo Obregón. Îmi povestesc că au cinci organizaţii de critici, care între ele întreţin „relaţii egale de prietenie şi duşmănie". Mă fotografiază, ca să ducă imaginea prietenilor mei, profesori la Universitatea liberă din Ciudad de Mexico. Ne fotografiem împreună în faţa unor clădiri istorice, la monumentul eroului naţional Artigas, apoi lângă somptuosul Palacio Municipal. „În felul acesta – zice Emmanuel – te păstrez şi pe tine, şi peisajul local." „Împuşcăm doi iepuri – zic – aşa se spune la noi." Mă priveşte nedumerit: „De ce împuşcaţi iepurii?" Michel Vaïs spune că românii au produs o impresie excelentă în Canada, anul trecut. Se interesează dacă ar putea face schimb de reviste cu „Teatrul azi". O colegă admirabilă, poloneză, devenită redactor-şef al revistei „Théâtre en Pologne", Elzbieta Wysinska, apreciază că scena poloneză actuală e prea puţin frecventată de străini; dar nici ei, polonezii, nu mai călătoresc azi ca altădată. Milan Mikeş, ceh, care a fost ministru al Culturii, mă consiliază să nu primesc niciodată un asemenea post, fiindcă „gazetarul e singurul om liber – sau pe-aproape" din lume. Prietenul japonez Minoru Tanokura îmi arată fotografii ale unor spectacole moderne din Tokio şi-mi cere poze româneşti. Altă colegă veche, femeie cultă, profesoară de franceză, Tatiana Proskurnikova, apreciază că e „foarte greu" acum, la Moscova, dar că ei, totuşi, mă invită, la anul, la un mare colocviu internaţional. Domnişoara Essen Çamurdan, teatrolog şi poetă din Istanbul, îmi aminteşte că i-am rostit, pe apele Bosforului, o romanţă despre un marinar ce cânta „pe întinsul Mării Marmara, de Milunesco". „Minulescu îl cheamă exact" – zic. „Cum doriţi, dar mi-aţi făgăduit că mi-o trimiteţi tradusă." „Promit, dar trebuie să găsesc un turc." Stau mult de vorbă cu vivacea cubaneză Vivian Martínez Tabarez. Sunt surprins de preocupările lor teoretice, pe care le au mai ales dramaturgii, mai puţin însă criticii.

CE GÂNDEŞTE GLORIA LEVY

– Gloria Levy, eşti, mi s-a spus, un critic de vază şi bună gazdă a reuniunii noastre. Cum o duceţi cu teatrul în Uruguay?

– Dragă Valentino, o ducem aşa şi aşa. Nu prea sunt bani.

– Dar Congres aţi făcut. Şi festival aţi făcut.

– Nu uşor...

– Cum staţi cu dramaturgii?

– Bine, ca număr şi potenţe. Rău, ca reprezentare pe scene.

– Ce fel de legislaţie teatrală aveţi?

– De-abia acum se pregăteşte o lege. Să vedem...

– Bine. Mâine mă primeşte domnul ministru al Educaţiei şi Culturii. Poate îmi spune el mai multe.

– O să-ţi spună. Multe şi mărunte. Dar să ştii că între proiecte – nu contest valoarea lor – şi realizări e o distanţă.

– Asta e cam pretutindeni...

– Nu mă încălzeşte.

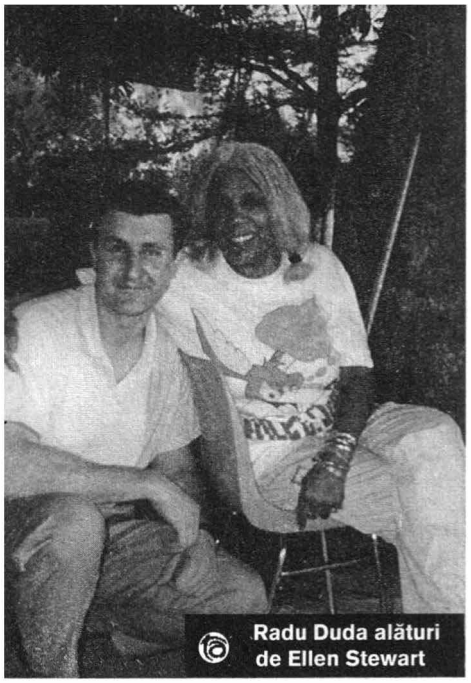
Discutăm, apoi, pe larg, despre Asociaţia criticilor uruguayeni. E o formaţie nu prea mare, dar activă. Sprijină tinerii. E implicată în procesele mişcării teatrale. Dar „e loc şi de mai bine" – cum am zice noi. „Ieşim acum mai hotărît în arena internaţională." Şi cu teatrele? „Ştii cât costă un bilet de aici până în Europa? Şi cine să-l cumpere? Voi cum călătoriţi? Că aud despre turnee de-ale voastre în lumea întreagă, cu trupe de zeci de oameni... Cine plăteşte?" „Poporul român." „Bravo! Salută-l din partea mea!".

VALENTIN SILVESTRU

O EXPERIENŢĂ TEATRALĂ SUB SEMNUL LUI ELLEN STEWART

Teatrul de cameră a participat cu spectacolul **Raport pentru o Academie** de Franz Kafka, în regia Cristinei Ioviţă, producţie a UNITER, la „Întâlnirile Internaţionale Teatrale de la Yaoundé", în Camerun, între 21 şi 29 martie 1994. Invitaţia a fost formulată de domnul Ambroise M'Bia, preşedintele festivalului, director general în Ministerul Culturii camerunez şi, totodată, preşedintele Centrului camerunez ITI. Am fost, colega mea Carmen Tănase şi cu mine, singura prezenţă europeană la festival, alături de o prezenţă israeliană şi una americană şi alături de o numeroasă participare africană, reunind trupe din Congo, Republica Centralricană, Nigeria şi Camerun. Spectacolul nostru s-a jucat de trei ori (în limba franceză, limba oficială în Camerun), o dată în cadrul festivalului, la Douala, capitala economică a ţării, şi de două ori la Yaoundé, capitala propriu-zisă.

Camerunul este nu numai inima continentului, dar şi un loc binecuvântat de Dumnezeu. E o ţară bogată, cu toate formele de relief geografic şi cultural, cu toate climele posibile (mai puţin cea polară), cu o tradiţie păstrată intactă, dar împletită armonios cu viaţa modernă. Ca oriunde în Africa, diferenţele dintre bogaţi şi săraci sunt imense, amestecând în capitală, de pildă, cocioabele cu hotelul



Radu Duda alături de Ellen Stewart

Hilton, ce are piscină şi grădini suspendate. Vegetaţia luxuriantă te întâmpină la tot pasul şi te poţi juca nestingherit cu maimuţele hotelului în care locuieşti, culege banane, cocos, mango sau papaya din natură.

Teatrul îşi găseşte destul de greu locul în acest spaţiu misterios şi mustind de o energie solară, dar atunci când o face e fascinant, pentru că e impregnat de limbajul trupurilor unduindu-se magic şi neînţeles, cu o expresivitate şi cu o forţă inimitabile. Din acest punct de vedere, călătoria noastră a fost o experienţă extraordinară.

Ne-a ajutat la înţelegerea mai limpede a fenomenului ce ni se deschidea în faţă prezenţa acolo a marelui om de teatru american Ellen Stewart, fondatoarea, animatoarea şi coordonatoarea legendarului spaţiu teatral "La MaMa" din New York. Ellen Stewart nu poate fi cuprinsă în-tr-un portret, fie el şi scris, pentru că e permanent în mişcare şi, în general, se fereşte de orice definiţie. Are o incredibilă vitalitate, o armonie interioară ce se trădează şi în mişcările trupului, când exemplifică pentru „copii" (actorii trupei) un moment din spectacolul pe care îl conduce. Colindă lumea, are „copii" peste tot, e un fel de mamă universală a teatrului acestui sfârşit de secol şi în sinea mea o asemăn personajelor lui Mircea Eliade, deşi ştiu că ar speria-o fantasmele complicaţiilor intelectuale ale acestuia, aşa cum ştiu, de asemenea, că ea ar putea lesne să cuprindă, într-un moment de corporalitate cu mască, tot misterul eliadian. De la Roma la Stockholm, de la Tokio la New York, de la Yaoundé în Filipine şi Hong Kong, „mama" sădeşte teatru în sufletele oamenilor. „Sunt ca ţiganul cu cortul", îi place să spună şi e mândră de asta, e fericită cu această viaţă, chiar dacă acasă o aşteaptă copii (adevăraţi), nepoţi şi strănepoţi. E fericită să vorbească despre teatrul „La MaMa" şi despre Andrei Şerban, pe care îl consideră nu numai copilul ei, dar şi o reuşită a ei. E foarte legată de România şi simplul fapt că eşti român îţi asigură un loc în inima ei.

Atelierul pregătit de „La MaMa" cu actori camerunezi (pe noi ne-a primit ca observatori şi ne-a inclus în unele programe de antrenament) a fost pentru noi ca ploaia pentru pământul uscat. Un spectacol bazat exclusiv pe corporalitate şi sunet, trecând cu povestea prin toate momentele fundamentale ale vieţii, marcând cu discreţie şi cu umor diferite momente şi raporturi sociale arhetipale, cu un foc (întruchipat de un actor) apoteotic şi salvator-purificator în final, cu semne simple scenografice, regizorale şi cu mijloace actoriceşti netradiţional europene, dar atât de adevărate şi de fundamentale. Actorii vorbeau mişcându-se, utilizând din plin înţelesuri, acţiuni, semne specifice continentului şi, poate, locului unde ne aflam. Totul, studiat pe un material uman predispus fizic şi psihic la acest travaliu de expresie a mişcării şi sunetului. Am fost fermecaţi de performanţa „mamei" şi a „copiilor" ei, de uşa pe care ei ne-au deschis-o cu candoare, generozitate şi credinţă către o lume atât de rar accesibilă şi, poate, uneori, visată de noi, dar care acum ne apărea în faţă în realitate.

Făceam baie noaptea în piscina luminată a hotelului Sawa din Douala, printre cocotieri, bananieri şi ananaşi, şi vorbeam cu Carmen despre extraordinara întâmplare de a o cunoaşte pe Ellen Stewart aici şi nu în altă parte, unde, poate, decorul extravagant new-yorkez sau cel supercivilizat-antiseptic european (de Vest) nu s-ar fi asortat cu farmecul şi fibra acestui artist, cu lipsa totală a cultivării convenienţelor. Ellen Stewart e luminată interior, ca şi Zanussi, de focul sacru al credinţei şi de aceea este liniştită şi de neclintit.

A văzut spectacolul nostru, ne-a ocrotit cu prezenţa ei şi cu vorbe bune şi înainte şi după, a fost alături de noi cu o mână bună pusă pe creştet, ca o mamă universală şi atemporală.

De altfel, temerile noastre în legătură cu nepotrivirea satirei kafkiene cu spiritul şi aria de înţelegere a spectatorilor noştri au fost complet gratuite. Publicul a reacţionat extraordinar, cu o intensitate pe care n-am întâlnit-o la noi acasă, manifestându-se zgomotos şi din toată inima la momentele de comedie, pe care ei înşişi, din sală, ni le-au îndreptat către Goldoni sau Caragiale, rămânând, în schimb, tăcuţi şi gânditori până la absenţă atunci când textul le-o cerea. Am fost nevoiţi să reconsiderăm spectacolul nostru, a cărui formă actuală, iată, le-o datorăm şi lor, într-o măsură.

Festivalul a cuprins spectacole din Africa Centrală, din care noi l-am văzut doar pe cel al Republicii Centrafricane. Este vorba de piesa **Răzbunarea neagră**, scrisă de Etienne Goyemide, un autor african contemporan, o parabolă simplă, o poveste cu morală despre cinste, devotament şi credinţă. A fost realizată de trupa "Atelier de Théâtre Gbako".

Două conferinţe de presă şi întâlniri cu actorii africani ne-au completat fericit posibilitatea de a cunoaşte nemijlocit realitatea teatrală a continentului.

Am fost invitat de către teatrul din Yaoundé, în luna decembrie 1994, să joc în piesa **Turandot** de Carlo Gozzi, interpretând un Calif alb la o curte plină de negri, utilizând măşti, dansuri, ritualuri, elemente tradiţionale africane. Am discutat, de asemenea, în principiu, despre un atelier teatral la începutul lui 1995 în capitala Republicii Centrafricane.

Am revenit, Carmen Tănase şi cu mine, adânc marcaţi de această experienţă care, probabil, vine exact atunci când trebuie în viaţa noastră de actori şi am considerat această călătorie una cu adevărat iniţiatică.

RADU DUDA

Moment din Raport pentru o Academie **după Kafka (regia: Cristina Ioviţă), jucat în Camerun**